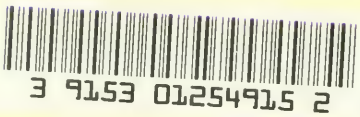
PLEASE HANDLE
WITH CARE

University of
Connecticut Libraries



GAYLORD RG

PHILOSOPHISCHE VORTRÄGE
VERÖFFENTLICHT VON DER KANTGESELLSCHAFT.
UNTER MITWIRKUNG VON HANS VAIHINGER UND MAX FRISCHEISEN-KÖHLER
HERAUSGEGEBEN VON ARTHUR LIEBERT. Nr. 15.

Wechselseitige Erhellung der Künste

Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe

von

Prof. Dr. Oskar Walzel
Geh. Hofrat, ord. Prof. a. d. Technischen Hochschule in Dresden

Berlin
Verlag von Reuther & Reichard
1917

111.85
W179w

Vortrag,

gehalten am 3. Januar 1917 in der Berliner Abteilung der Kantgesellschaft.

(Für die Veröffentlichung wurden die Ausführungen wesentlich ergänzt und die Literaturangaben, sowie das Nachwort hinzugefügt.)

Alle Rechte vorbehalten.

Max Hermann Jellinek

zugeeignet.

111.85
W179w

Vortrag,

gehalten am 3. Januar 1917 in der Berliner Abteilung der Kantgesellschaft.

(Für die Veröffentlichung wurden die Ausführungen wesentlich ergänzt und die Literaturangaben, sowie das Nachwort hinzugefügt.)

——— Alle Rechte vorbehalten. ———

Max Hermann Jellinek

zugeeignet.

Inhalt.

Seite

1. Alte Schlagworte: erstarrte Musik; verstummte Poesie und redende Malerei; Rhythmus der Baukunst. Schmarsows Versuch, Baukunst durch Metrik zu erhellen. Seine Deutung der alkäischen Strophe 5

2. Worringer und Wölfflin. Hemsterhuis und W. Schlegel als Vorläufer Wölfflins und Vorbereiter seiner kunstgeschichtlichen Grundbegriffe. Bedenken gegen voreilige Synthesen 25

3. Strichs Versuch, die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts als Barockkunst zu würdigen. Benz und der Stil der deutschen Volksbücher 42

4. Wölfflins Kategorien und die Dichtkunst. Riehl und der Gegensatz des Flächenhaften und Tiefenhaften. Linear und malerisch im strengen Sinn und die Verwandtschaft des Begriffspaars linear und malerisch mit W. Schlegels plastisch und pittoresk . . . 56

5. Der Grundsatz von Wölfflins Scheidungen linear-malerisch und tektonisch-atektonisch und dessen Gefahren. Verwandtes innerhalb der Dichtkunst. Vorzüge von Scheidungen innerhalb einer Kunst durch Ausdrücke aus anderen Künsten. Eigentliche Bedeutung von Architektonik der Dichtkunst 63

6. Musikalisch und plastisch. Erhellung der Dichtkunst durch die Musik. Leitmotive in der Dichtung. Melodie und Harmonie . . 75

Schluß: der Fall Klopstock und Verwandtes 82

Nachwort 89

1.

Karl Friedrich Zelter vertonte im Jahre 1798 den „Zauberlehrling". Es war einer seiner ersten Versuche, ein Gedicht Goethes in Musik umzusetzen. Die frühromantische Gemeinde war zufälligerweise damals in ziemlicher Vollständigkeit auf Berliner Boden vereint. Wohlwollend scherzten die Genossen über die Kunstleistung des trefflichen Maurermeisters. Wilhelm Schlegel berichtete am 10. Juni an Goethe, er und seine Freunde hätten die Fabel von Orpheus auf Zelter gedeutet. Nicht durch die Musik, sondern neben ihr führe Zelter mitunter Häuser auf. Zelter selbst behaupte die ursprüngliche Verwandtschaft der beiden Künste. Obgleich er gestehen müsse, daß er nicht immer musikalisch bauen dürfe, so fordere er doch, daß man durchaus architektonisch komponiere.

Sollte nicht damals schon das spitzfindige Witzwort von der versteinerten oder erstarrten oder gefrorenen Musik durch einen der romantischen Genossen geprägt worden sein? Viel später, am 7. August 1816 nahm Dorothea in einem Schreiben an Rahel für Friedrich Schlegel das Verdienst in Anspruch, den „so oft von den Platten bekrittelten und bespöttelten Ausdruck" von der „versteinerten Musik" geschaffen zu haben. Geschah das schon 1798 in Berlin?

Wer immer die Wendung erfunden hat, die lediglich eine ganz selbstverständliche Äußerung romantischer Freude an kühner Begriffsverknüpfung ist: jedenfalls ist ihr ein langes Nachleben beschieden. Ja schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts kehrte der Musiktheoretiker und Komponist Moritz Hauptmann die Wendung um. Sein vielgelesenes Buch „Die Natur der Harmonik und Metrik" von

1853 nannte die Musik eine flüssige Architektur (S. 313). Als erster führte zu Beginn des Jahrhunderts Schelling in seinen Jena-Würzburger Vorlesungen über Philosophie der Kunst das Wort von der erstarrten oder konkreten Musik bei der Betrachtung der Architektur in eine geschlossene Darlegung wissenschaftlicher Aesthetik ein. Architektur ist ihm Musik im Raume, Musik der Plastik. Auch Schelling erinnert an den Mythos der Alten, allerdings nicht an Orpheus, sondern an Amphion und an die Mauern der Stadt Theben.

Die Annahme läge nahe, daß Schelling auch diesen ästhetischen Gedanken von Friedrich Schlegel übernommen habe. Wichtiger indes als diese Frage bleibt, ob das Paradoxon überhaupt der Kunstwissenschaft etwas Festes und Brauchbares in die Hand gibt. Ernst Meumann leugnete das in seiner Leipziger Habilitationsschrift unbedingt. Seine „Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus“, die 1894 im 10. Band der „Philosophischen Studien“ Wundts hervortraten und den Standpunkt Wundts wahren, erblickten in dieser Wendung wie in vielen ähnlichen nur einen sinnlosen Wortmißbrauch (S. 12). Meumann verdachte solchen Formeln überdies, daß sie zu verhängnisvollen Folgen führen. Weil sie gebildet werden können, meine man, es müßten auch entsprechende sachliche Beziehungen zwischen den verschiedenen Kunstgebieten vorhanden sein. Diesem Irrtum verdanken wir, sagt Meumann, ein beständiges Suchen nach Analogien, mit denen das Verständnis der Eigentümlichkeit der einzelnen Kunstgebiete systematisch erschlossen werden soll. Den gemeinsamen Fehler aller dieser Analogiebildungen erkannte Meumann in der Tatsache, daß an Stelle des verwandten Gefühlstones, der gewöhnlich Anlaß zu jenen Wortbildungen gibt, eine logische oder sachliche Verknüpfung der betreffenden Vorstellungs- und Empfindungsgebiete vorausgesetzt wird.

Ich möchte gegen Meumanns wohlerwogene und sehr beachtenswerte Einwände nicht den Namen Goethe aus-

spielen und den Umstand, daß Goethe selbst einmal die Formel von der erstarrten Musik aufnimmt und weiterdenkt. Unter Goethes Maximen (in Heckers Sammlung Nr. 1133) erscheint die Äußerung, ein edler Philosoph habe von der Baukunst als einer erstarrten Musik gesprochen und dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden müssen. Natürlich denkt Goethe an Schelling. Unter den romantischen Kampfgenossen hätte Goethe schwerlich einem anderen den Ehrentitel eines edlen Philosophen zuerkannt. Überdies stimmt die Formel „erstarrte Musik“ mit Schellings besonderer Abwandlung des Paradoxons überein. Goethe nimmt sie auf und glaubt den „schönen Gedanken“ nicht besser nochmals einführen zu können, als wenn er die Architektur eine versteinerte Tonkunst nennt. Er verdeutlicht das. Orpheus bildete aus einem wüsten Bauplatz durch die belebenden Töne seiner Leier einen geräumigen Marktplatz. Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien. Der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Verrichtung, Gebühr und Pflicht des Ohres. Am gemeinsten Tage fühlen sich die Bürger in einem „ideellen Zustand“. Goethe verweist dabei ausdrücklich auf die verwandte Wirkung, die sich beim Auf- und Abgehen im Petersdom ergebe. Im Gegensatz dazu lebe der Bürger einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, unbewußt in der Wüste eines düstern Zustandes. Dem fremden Eintretenden sei es zumute, als wenn er Dudelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müsse, Bärentänzen und Affensprüngen beiwohnen zu müssen.

Sieht man näher zu, so spricht Goethes Betrachtung eher gegen als für die Begriffsübertragung, die in dem Paradoxon von der erstarrten oder versteinerten Tonkunst herrscht. Goethes Meinung wäre auch ohne jeden Bezug

auf die Tonkunst zu verdeutlichen, ja sie wird durch diesen Bezug nur anfechtbarer. Er stellt einer Stadt, die durch leidigen Zufall zusammengebaut ist, eine Stadt gegenüber, die von vornherein auf Harmonie angelegt war. Harmonie wird dabei natürlich nicht im reinmusikalischen Sinn des Einklangs gefaßt, sondern gedacht ist ausschließlich an eine Vereinheitlichung, die durch einen vorgefaßten, streng durchgeführten künstlerischen Baugedanken zustande kommt. Der Hinweis auf die Peterskirche wiegt viel schwerer als der Vergleich mit der Tonkunst. Dieser Vergleich ist nicht mehr als ein Bild. Die sachliche Verwandtschaft, die Meumann fordert, waltet nicht. Die Verbindung, die von Goethe vorgenommen wird, die Verknüpfung musikalischer Harmonie mit architektonischer Einheitlichkeit bleibt innerhalb bloßer Gefühlswirkungen stehen. Kurz, Goethe raubt gerade an dieser Stelle der Formel, in der er ausdrücklich einen schönen Gedanken feststellt, ihre eigentliche Kraft. Es bedarf wirklich nicht der Musik, um begreiflich zu machen, daß eine Stadt, in deren architektonischer Gestaltung einheitliche künstlerische Pläne walten, seelische Wirkungen erreicht, von der ein zufällig zusammengebautes Nebeneinander von Häusern nichts ahnen läßt.

Wie aus Goethes Erörterung möchte vielleicht aus der ältesten verwandten Wendung, aus dem Urbild aller Formeln, die auf Verknüpfung und wechselseitige Erklärung verschiedener Künste zielen, mancher die Notwendigkeit ableiten, mit Meumann auf alle solche Analogiebildung zu verzichten. Ich meine das altbekannte Wort des Simonides, das durch Plutarchs Schrift über den Ruhm der Athener (Kap. 3) auf uns gekommen ist: die Malerei ist eine verstummte Poesie, die Poesie ist eine redende Malerei. Hat doch Lessing das Irrige dieser „blendenden Antithese des griechischen Voltaire“ längst aufgedeckt. Ja Lessing konnte sich auf Plutarch selbst berufen, der schon eingewendet hatte, daß Malerei und Dichtkunst sich durch den

Stoff (Lessing sagt: durch die „Gegenstände“) und durch die Art der Nachahmung unterscheiden. Allein verwirft Lessing den Einfall des Simonides wirklich in Bausch und Bogen? Sagt er nicht vielmehr, dessen wahrer Teil sei so einleuchtend, daß man das Unbestimmte und Falsche, das er mit sich führt, übersehen zu müssen glaube? Gerade weil Lessing zwischen der bildenden Kunst und der Dichtkunst eine Mauer erhebt von solcher Höhe und solcher Stärke, daß seine Nachfolger manches abzutragen und wegzunehmen hatten, fällt schwer ins Gewicht, wie er doch auch den einleuchtenden wahren Teil von Simonides' Einfall hervorhebt.

Der beste Gewinn aus Lessings „Laokoon“ ist der Nachweis, wie überstark die künstlerische Anschauung, die dem Wort des Simonides entspricht, auf die Künste gewirkt, wie sie Dichtung und bildende Kunst ins Einseitige getrieben hat. Simonides kann gefährlich werden, wenn auf Grund seines Paradoxons dem Künstler etwas vorgeschrieben wird. Ganz anders meint es wissenschaftliche Betrachtung der Künste, die nicht den Künstler belehren, ihn nur begreifen will. Wenn sie von wechselseitiger Erhellung der Künste spricht, wirft sie nur die Frage auf, ob der Erforscher einer Kunst fähig ist, von dem Erforscher einer anderen, einer Nachbarkunst die Augen zu leihen, um gewisse künstlerische Züge besser zu fassen, die ihm seine eigenen Beobachtungsweisen nicht hinreichend enthüllen. Geht er vollends geschichtlich vor, so kann er einer Formel nicht entraten, die für die Entwicklung der Künste so viel — sei's Gutes oder Schlechtes — geleistet hat wie der Einfall des Simonides.

Immerhin wage ich mich hier nicht an die Entscheidung, wieweit das Wort von der redenden Malerei und von der stummen Dichtkunst nur verwandte Gefühlstöne meint, wieweit es logische und sachliche Beziehung angibt. Die Grenze ist auch nach Lessings „Laokoon“ nicht leicht zu ziehen.

Vielleicht kann man sich bei dem Bewußtsein beruhigen, daß alle diese Übertragungen mehr oder minder mit einem „Als ob“ arbeiten. Sie schaffen Mittelbegriffe, Brücken, Leitern, Krücken und wie das alles heißt. Eine analogische oder symbolische Fiktion wird durch sie versucht. Sie sind ein brauchbares Mittel für die Forschung. Sie können verschwinden, wenn sie ihren Dienst geleistet haben. Dieser Dienst besteht in der Feststellung von Tatsachen, die auf anderem Wege schwer zu ergründen wären.

Mit einiger Bescheidenheit erkennt ja jeder Forscher, der die Forschungsmittel seines Faches mehren will, daß verwandte Fächer da und dort Kunstgriffe nutzen, die für sein Fach noch nicht angewendet worden sind, daß diese Kunstgriffe Förderung versprechen, daß sie ermöglichen, über Unzulänglichkeiten der eigenen Forschungsweise hinauszukommen. Mitunter liegt schon in der Fachsprache, in der Terminologie ein Hinweis auf neue Forschungsmöglichkeiten. Mir flößen seit langem die Vertreter der Kunstgeschichte hohe Achtung ein wegen ihrer ausgezeichneten Mittel, Züge eines Kunstwerks sprachlich zu bezeichnen, die dem Laien nur gefühlsmäßig aufgehen und für die er keine Worte bereit hat. Dichtungen wiederum scheinen mir noch lange nicht so gut und so treffend in ihren künstlerischen Eigenheiten erfaßt zu sein. Besonders will es mir scheinen, als ob die sprachliche Festlegung der künstlerischen Züge einer Dichtung meist viel mehr der Begabung des Beobachters und damit dem Zufall überlassen bliebe als die gleiche Arbeit auf dem Feld der bildenden Kunst.

Ich glaube nicht, mit dieser Anschauung allein dazustehen. Unter meinen Gesinnungsgenossen vertritt Karl Steinweg in Halle am unbedingtesten die Überzeugung, daß der Erforscher von Dichtungen von den Ergründern der bildenden Kunst Methoden des Findens und Bestimmens künstlerischer Züge lernen könne. Auch Steinweg denkt besonders an die Gewinne, die aus der Fachsprache der

bildenden Künste sich für den Betrachter von Dichtwerken ergeben. Seine Arbeiten über Corneille und Racine, zuletzt namentlich sein Buch „Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen" (Halle a. S. 1912) nutzten geradezu Grundbegriffe der bildenden Kunst, wie Bindung, Steigerungsrhythmik, Perspektive, Gruppe teils in ganz neuer Anwendung, teils in etwas vom Üblichen abweichender Art für die Dichtkunst. Es ergaben sich schöne Gewinne vor allem da, wo nachweisbar enge Beziehungen zwischen den Absichten der bildenden Kunst und der Dichtung bestehen. Bei Corneille, dem Sohn Rouens, der Stadt der Gotik, ließen sich Begriffe der Baukunst, wie der Grundsatz der Gruppe, besonders gewinnreich verwerten.

Gehe ich mithin wie Steinweg gern in die Schule der Kunstgeschichte, um für die Geschichte der Dichtung zu lernen, so fehlt es auch nicht an Vertretern der Kunstgeschichte, die willig Begriffe aus der Welt der Poesie und der Musik borgen, um dem Wesen bildender Kunst näher zu kommen. Der Leipziger Forscher August Schmarsow und seine Schüler beschreiten grundsätzlich diesen Weg. Es ist wichtig und bezeichnend, daß an der gleichen Hochschule, an der im Gefolge Wundts der Psycholog Meumann sich scharf gegen Vertauschung von Begriffen der bildenden Künste mit Begriffen der Poesie oder der Musik wandte, entgegengesetzte Arbeitsmöglichkeiten zu kraftvoller Durchführung gelangen konnten. Wirklich läßt sich verspüren, wie die Schule Schmarsows alles daransetzt, den Einwänden Meumanns keinen Angriffspunkt zu bieten. Fast könnte man behaupten, daß sie zu viel Aufmerksamkeit an diese Nebenaufgabe wendet und sich dadurch ihre Arbeit unnötig erschwert.

Unter den Verknüpfungen, die von Meumann ganz wie die Formel von der erstarrten Musik verworfen werden, erscheint auch die Wendung „Rhythmus der Baukunst". Sie bedeutet für Meumann gleichfalls eine Vermengung ästhetischer Kategorien. Er lehnt sie daher ab.

Schon die Überschrift von Wilhelm Pinders „Einleitender Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie“ läßt erkennen, daß der Verfasser die Ansicht Meumanns nicht teilt. Schmarsows Schüler Pinder setzt sich gleich zu Beginn dieser Leipziger Dissertation von 1903 mit Meumann auseinander. Er gibt zu, daß der Ausdruck „Rhythmik von Räumen“ dem Verdacht der Begriffsvermengung ausgesetzt sei. Er möchte erhärten, daß er selbst mit der Wendung mehr leisten will als einen Stimmungsvergleich. Nach seiner Ansicht ist im strengsten Sinn des Wortes Gelegenheit für Rhythmus auf dem Gebiet der Baukunst gegeben, wenn die Sinnesbewegungen des Genießenden im Nacheinander an die dritte Dimension des gerichteten Raumes gebunden sind, an die Tiefe.

Auf dem Gebiet der basilikalen Anlage findet Pinder die Voraussetzungen des Rhythmus, weil hier Formen auf gleichmäßiger Grundlage angeordnet sind und die Bewegung, in ganz besonderer Weise zum Zweck erhoben, die Form gleichmäßiger Gruppierung wahrt. Das Mittelschiff — so führt Pinder seine Ansicht aus — umschließt in zwei parallelen Wänden die Bahn, die am klarsten, ohne Überschneidung, das Ziel zeigt. Die zwei parallelen Wände werden gebildet durch die Reihe der Stützen, zwischen denen die Seitenwände erscheinen, durch die feste Masse der Obermauer darüber und durch den Lichtgaden, der hoch von oben die Sonnenstrahlen dem Raume zuführt. Das Mittelschiff gibt ferner durch Ausdehnung und Beleuchtung den Sinnesbewegungen allen Spielraum, der nötig ist, um Ordnung zu gewinnen für das Nacheinander einer vorwärtsstrebenden Bewegung. Diese Bewegung stellt nach Pinder das innere Leben des Langhauses dar. Den Apsidialraum beherrsche hingegen das Abfangen der Bewegung. Er hat die göttliche Macht zu bieten, er ist das Ziel; das Langhaus ist der Weg. Der eine Raum geht, der andere steht.

Pinder zweifelt nicht daran, daß im Langschiff der Basilika Rhythmus und zwar nach dem strengsten Sinn des Wortes walte. Hier sei die Bewegung unverletzlicher Bestandteil des Erlebnisses, zu dessen Auslösung der Raum gestellt und gestaltet ist. Die Bewegung ist auf eine Gerade zurückgeführt, dank einer parallelen seitlichen Begrenzung von gleichmäßiger Formanlage.

Ich habe versucht, aus Pinders Darlegungen, der mit seinem Lehrer Schmarsow die Neigung zu verdunkelnder Ausdrucksweise und zu unnötig erschwerender Gedankenentwicklung teilt, das Wichtigste herauszuschälen und es möglichst einfach wiederzugeben. Vielleicht erweckt Pinder auch in dieser Gestalt bei manchem den Eindruck, daß er die Bedingungen des Rhythmus enger umgrenzt, als es nötig wäre. Warum soll Rhythmus ausschließlich an die Dimension der Tiefe, an die dritte also, gebunden sein? Pinder nimmt da einen Hauptgrundsatz seines Lehrers Schmarsow auf. Schmarsow scheidet — in ausdrücklicher Wendung gegen Riegl — drei Gestaltungsprinzipien: Proportionalität, Symmetrie und Rhythmus; der Proportionalität weist er die erste Dimension zu, die Breite, der Symmetrie die zweite, die Länge, dem Rhythmus die dritte, die Tiefe. Für weitere Kreise entwickelte Schmarsow diesen Gedanken in seinen Vorträgen über „Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten“ (Leipzig 1903 S. 112); mit aller wissenschaftlichen Ausführlichkeit legte er ihn dar in seinen „Grundbegriffen der Kunstwissenschaft“ (Leipzig u. Berlin 1905 S. 84 ff.).

Er geht von der Vorstellung aus, daß die grundlegende Eigenart der Natur des Rhythmus das Nacheinander, die sukzessive Aufnahme sei, d. h. das Hintereinander in der Zeit. In die Raumgebilde des Menschen komme der Rhythmus durch die Ortsbewegung des Betrachters. Sollen wir eigentümliche Äußerungen des Rhythmus feststellen, so müssen wir nach Schmarsow statt der Symmetrie die

Reihung, statt der Proportionalität, also statt des festgewordenen Ergebnisses an der Wachstumsachse, ebenfalls die Aneinanderreihung von unten nach oben in vorübergehender Bewegung zu fassen suchen. Sukzessive Anschauung hat zu walten; wir müssen zu erkennen suchen, was ihr entspricht.

An Schmarsows Bestimmung des Begriffes „Rhythmus" maß sein Schüler Hans Hermann Russack die einschlägigen Kundgebungen Karl Schnaases, Franz Kuglers, Jakob Burckhardts, Gottfried Sempers, Heinrich Wölfflins, Dehios und Bezolds in seiner Leipziger Dissertation von 1910 „Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts". Auch er ist überzeugt, daß ein Nacheinander von Eindrücken notwendige Voraussetzung jedes Rhythmus sei und im ästhetischen Mittel wirksam und vorhanden sein müsse. Darum lehnt er einen Begriff des Rhythmus ab, wie ihn Schnaase, Semper und Burckhardt bestimmen. Sie alle reden von einem Rhythmus, der nicht an Bewegung gebunden ist. Gleich Pinder möchte auch Russack durch die schärfere Umgrenzung des Begriffes den Einwänden gerecht werden, die von Meumann gegen die Annahme eines Rhythmus der Baukunst erhoben worden waren.

Schiller nannte in einem Briefe an Wilhelm Schlegel vom 10. Dezember 1795 den Rhythmus „das Beharrliche im Wechsel". Wilhelm Schlegel nahm die Begriffsbestimmung auf. Er verwertete sie in seinen Berliner Vorlesungen von 1801/2 (1, 244). Man könnte behaupten, daß in dieser ganz allgemeinen und doch schlagenden Begriffsumschreibung kein Bezug auf ein zeitliches Nacheinander walte. Schiller und Schlegel meinten es anders. Schiller nennt gleichzeitig den Rhythmus „das Zeitmaß in seinen Bewegungen". Auch Schlegel gebraucht an der erwähnten Stelle den Ausdruck „Zeitmaß". Sie hätten also kaum in der bloßen Tatsache einer Reihe gleich großer, gleich weit voneinander abstehender Säulen die Bedingung des Rhythmus erfüllt gesehen.

Wohl wechselt auch da beharrlich die Säule mit dem Zwischenraum, der sie von ihrer nächsten Nachbarin trennt. Aber ein zeitliches Nacheinander kommt in die Säulenreihe nur durch das betrachtende Auge, das von Säule zu Säule weitergeht.

Solch sukzessives Auffassen von Werken der bildenden Kunst ist aber etwas ganz Selbstverständliches. Ja dieses Nacheinander beim Beschauen von Kunstwerken ist ebenso wie die Fähigkeit des Menschen, Werke der Dichtkunst und der Musik als ein ruhendes Nebeneinander aufzunehmen, die eigentliche und entscheidende Voraussetzung für jeden Versuch, Begriffe der Künste des Nacheinanders an Künste des Nebeneinanders, Begriffe der Künste des Nebeneinanders an Künste des Nacheinanders zu wenden. Wir können ein Musikstück oder eine Dichtung unter Umständen wie ein Gemälde vor uns ausgebreitet sehen; umgekehrt erleben wir auch Bilder, Plastiken und Bauwerke, als wären sie Werke transitorischer Kunst, genießen sie in einem Nacheinander von Eindrücken.

In jüngster Zeit hatte ich vielfach Gelegenheit, diesen Sachverhalt zu erläutern. Ich konnte mich auf eine lange Reihe von Vorläufern beziehen. Das entscheidende Wort hatte längst Herbart in seinem „Lehrbuch der Einleitung in die Philosophie“ gesprochen. Er erinnerte daran, daß etwa die Verhältnisse einer Säule sukzessiv aufgefaßt werden. Das Auge steige vom Boden aufwärts oder — der gewohnten Richtung der Schwere gemäß — von dem, was auf der Säule ruht, abwärts. Ähnlich verhalte es sich bei allem Architektonischen, aber auch bei allen Gestalten, Pflanzen, Tieren. Umgekehrt sehe man Zeitliches in räumlicher Anordnung. Am Ende jeder sukzessiven Darstellung, die an uns vorbeigegangen ist, schwebe uns ein Ganzes vor, dessen Teile eine Art räumlicher Proportion besitzen.

Schade, daß Schmarsow und seine Schüler diese ureinfache Erwägung Herbarts nicht verwerten. Sie hätte

ihnen manches erleichtert, manches unnötig gemacht. Nach Herbart wäre das Nacheinander, in dem wir das Langhaus einer Basilika erleben, nur ein einzelner Fall unter vielen verwandten, vor allem neben unzähligen einfacheren Fällen sukzessiver Aufnahme von Werken der bildenden Kunst. Ferner ergibt sich aus Herbarts Beobachtung, daß es überflüssig ist und geradezu irreführt, wenn behauptet wird, nur Bewegung nach der Tiefe erfülle die strengen Bedingungen des Rhythmus. Wenn anders Rhythmus das Beharrliche im Wechsel einer Bewegung ist, so kann diese Bewegung genau so in der ersten und zweiten wie in der dritten Dimension sich vollziehen. Ja Schmarsow gibt das selbst zu mit den Worten, die ich oben anführe. Er stellt Rhythmus schon fest, sobald Symmetrie zur Reihung, sobald Proportionalität zur Aneinanderreihung von unten nach oben (natürlich auch von oben nach unten) wird. Er billigt mithin transitorische Bewegung doch auch der ersten Dimension zu, der von ihm die Symmetrie zugewiesen wird, und der zweiten, in der er Proportionalität ansiedelt. Wozu also die umständlichen Versuche, den Rhythmus nur für die dritte Dimension in Anspruch zu nehmen? Entweder verstehe ich Schmarsow nicht oder sein Begriffsspiel ist unnötig.

Und so lasse ich geruhig die Umwege unbegangen, auf denen Schmarsow und die Seinen zu einem wissenschaftlich unanfechtbaren Begriff des architektonischen Rhythmus gelangen wollen. Sobald mit Herbart und mit dessen Nachfolgern erkannt ist, daß bei der Betrachtung von Werken der bildenden Kunst das Auge zu wandern hat, daß mithin Koexistentes sich für den Beschauer in Sukzessives umsetzen kann, ist eine unanfechtbare Voraussetzung gegeben für den Begriff, der auf das Beharrliche im Wechsel der Bewegung geht. Das wandernde Auge wird ebenso auf Kunstwerke treffen, die ihm rhythmischen Gang vorschreiben, wie auf Kunstwerke, die zu rhythmischer Bewegung keinen Anlaß bieten.

Immerhin gibt auch diese schlichtere Erwägung den jüngsten Versuchen Schmarsows ein gewisses Recht. Seine Studien über „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters", deren erster Halbband (Leipzig und Berlin 1915) vorliegt, wenden die genauen Bestimmungen von Rhythmus, die von der Verslehre geboten werden, an die Erforschung des Rhythmus von Bauwerken. Die Verslehre bietet ihm die Möglichkeit, Schichten in der Entwicklung der Baukunst zu trennen. Ich glaube seine Absicht nicht rascher und treffender versinnlichen zu können als durch die Wiedergabe der wichtigsten Behauptung, die er verficht, und zwar in der Gestalt, die er selbst dieser Behauptung leiht. Ich halte mich genau an den Wortlaut (S. 97):

„Der strenggeschlossene Strophenbau ist das entscheidende Merkmal für die Rhythmik des oströmischen Kirchenbaues. Die immer erneute Durchführung der regelmäßigen Reihe dagegen, das Gliederungsprinzip des Langhauses in seinem ursprünglichen Wesen als Wandelbahn, entschied den mannigfaltigen Entwicklungsgang der Rhythmik des Abendlandes von den Anfängen der romanischen Basilika bis zur gotischen Kathedrale. Und die Auflösung dieses Gestaltungsprinzips, die Abkehr von dem Bewegungsrhythmus als treibender Kraft der ganzen Raumkomposition, zur Beruhigung, zum Stillstand der Schau und damit zum Einraum, bedeutet die Wendung zur Renaissance."

Natürlich muß den Vertretern des Faches die Entscheidung überlassen bleiben, ob diese Ausführungen sachlich richtig sind oder nicht, ob sie ihnen überhaupt eine Förderung bedeuten. Ich begreife gut, daß viele eher abgeschreckt werden, wenn sie einen oströmischen Kirchenbau wie eine Anzahl von Strophen fassen sollen. Selbstverständlich meint ja Schmarsow nicht bloß, daß eine oströmische Kirche in uns ähnliche Gefühle wachrufe, wie ein Gedicht etwa in alkäischen Strophen. Er schreibt vielmehr der Kirche und dem Gedicht die gleiche Gesetzlichkeit zu.

Ich selbst möchte Schmarsows Hypothese nur von ihrer formalen Seite prüfen. Bedenken erweckt eine Dreiteilung, die ihre Einteilungsgründe immer wieder wechselt und aus verschiedenen Welten holt. Ein Begriff der Verslehre ist tatsächlich nur für die erste der drei Stufen benutzt: die Strophe. Warum wählt Schmarsow für die zweite Stufe nicht gleichfalls einen eindeutigen metrischen Begriff? Ist „die immer erneute Durchführung der regelmäßigen Reihe" ein klarer und eindeutiger Gegensatz zur Strophe? Sollte etwa im Hintergrund die Ansicht stehen, daß die oströmischen Kirchen sich zu den romanischen Basiliken und gotischen Kathedralen verhalten wie Strophen zu Reimpaaren?

Augenscheinlich meint Schmarsow, daß die Baukunst der Renaissance ebenso zu Ostrom wie zu romanischer und gotischer Architektur in Gegensatz stehe. Sie verzichtet sowohl auf den Bewegungsrhythmus der Strophe wie auf den einer regelmäßigen Reihe. Es wäre der Gegensatz von Bewegtheit und Ruhe. Allein dieser Gegensatz liegt auf ganz anderem Felde als die gesamte Lehre vom Rhythmus der Baukunst. Bewegung im Sinn eines Rhythmus ist grundverschieden von Bewegtheit, die zur Beruhigung in Gegensatz tritt. Bewegtheit und Beruhigung sind Begriffe seelischen Verhaltens. Rhythmische und arhythmische Bewegung sind mathematische Begriffe. Bewegtheit und Beruhigung schließen sich wechselseitig aus. Rhythmisches und Nichtrhythmisches kann an Bauwerken nur beobachtet werden, wenn da wie dort dem Betrachter das Nebeneinander zum Nacheinander wird, wenn sich Ruhendes in Bewegung auflöst. Von einem Stillstand der Schau kann dann auch angesichts der Bauwerke der Renaissance nicht die Rede sein.

Schmarsows Scheidung leidet also an einem gefährlichen Hang zu Begriffsverwechslung, mindestens zu Begriffsunklarheit. Ja schon der Begriff „Strophe", mit dem

sie einsetzt, ist nicht zu voller Klarheit herausgearbeitet. Sichtlich meint Schmarsow antike reimlose Strophen. Daß sie von neueren gereimten Strophen sich tief und grundsätzlich unterscheiden, brauche ich einem Forscher, der so fein wie Schmarsow eine antike Strophe künstlerisch zu erfassen weiß, kaum noch zu erläutern. Mitten im Zusammenhang seiner Darlegung sagt er nämlich (S. 88 f.) über die alkäische Strophe so Auserlesenes, so Meisterhaftes, daß ich etwas länger dabei verweilen muß. Es bezeugt mir, um wieviel genauer ein Kunsthistoriker den eigentlichen künstlerischen Sinn einer metrischen Gestaltung erfassen kann als der fachmännische Ergründer dichterischer Formen.

Eine alkäische Strophe hat bekanntlich folgende Gestalt:

⏑ | – ⏑ – ⏑ || – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑ | – ⏑ – ⏑ || – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑ | – ⏑ – ⏑ || – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ || – ⏑ – ⏑

Wir können auf der Schule lernen, daß die alkäische Strophe frisch und kräftig sei, das eigentliche Maß für Aufforderungen und Aufmunterungen, Ermutigungen und Ermahnungen. Die beiden ersten Verse sind gleich. Jeder besteht, wenn man vom Auftakt absieht, aus zwei Hälften, deren erste zwei Trochäen, deren zweite zwei Daktylen umfaßt. Der dritte Vers verdoppelt die erste Hälfte der beiden ersten. Der vierte vertauscht die beiden Hälften des ersten und zweiten. Man vergleicht daher die Strophe mit einer musikalischen Komposition, in der ein musikalischer Gedanke, nachdem er sich durch Wiederholung dem Ohr eingeprägt hat, in seine Elemente zerlegt und weiter ausgeführt wird. (Schon das ist ein Versuch wechselseitiger Erhellung der Künste!)

Schmarsow hat mehr und Genaueres zu sagen. Auch bloß für das Auge ist es nach seiner Ansicht klar, daß die beiden ersten Zeilen als Paar zusammengehören, das so

eine Periode bildet. In sich aus zwei Hälften zusammengesetzt, also schon paarig gegliedert, erscheinen sie beide dem rhythmischen Gefühl in entgegengesetzter Weise bewegt. Schmarsow empfindet die erste Hälfte wie etwas Ebenes, die zweite wie etwas Steigendes, die zweite dabei fast rückläufig gegen die erste. Die dritte Zeile hat die gleiche Anfangshälfte, bekommt aber durch den gleichen Fortgang völlig veränderten Charakter: ermäßigt gegen die Daktylen der vorigen, aber doch vorwärtsdringend in einheitlichem Zuge, wenn auch mit zunehmender Anstrengung, wie mühsam aufsteigend zur Höhe. Gespannt erwarten wir die Antwort auf diese ausschließliche Durchleitung der Trochäen. Nicht eine Parallele, sondern ein Umschwung folgt: die Daktylen des ersten Paares werden aufgenommen, aber wie im Niedersturz gegen die soeben erreichte Höhe, und das wird zum „Abgesang" durch die Rückkehr zum Ende des Vorgängers, dessen Form durch den Gegensatz zu den Daktylen nun völlig anders wirken muß, um sich selbst und damit das Ganze abzuschließen.

Schmarsow legt das Schwergewicht auf die Richtungsgegensätze, die sich ihm fühlbar machen. Und zwar fühlt er sie nicht an einer Folge von Worten, die wir als eine alkäische Strophe fassen, sondern schon an dem metrischen Schema, nicht an einer individuellen künstlerischen Gestaltung, sondern an dem überindividuellen Versinnlichungsversuche einer alkäischen Strophe. Natürlich muß sich sein Gefühl an jeder beliebigen alkäischen Strophe etwa des Horaz rechtfertigen lassen. Ich führe an (Od. 2, 3):

Aequam memento rebus in arduis
Servare mentem: (non secus in bonis
Ab insolenti temperatam
Laetitia:) moriture Delli, . . .

Die Richtungsgegensätze des „Aequam memento" und des „rebus in arduis", des „Servare mentem" und des „non

secus in bonis“ sind wohl unbestreitbar. Ob jeder die ersten Hälften als eben, die zweiten als steigend empfindet, stehe dahin und ist nicht von entscheidender Wichtigkeit. Ebenso möchte ich nicht unbedingt mit Schmarsow dem dritten Vers zuschreiben, daß er mühsam zur Höhe aufsteige; jedenfalls aber dringt er in einheitlichem Zuge vorwärts. Und unverkennbar bedeutet der letzte Vers einen Umschwung, wirken seine Trochäen, die auf Daktylen folgen, durch diese dazwischengestellten Daktylen ganz anders als die unmittelbar vorangehenden Trochäen des dritten Verses. Vielleicht könnte noch stärker als von Schmarsow der Gegensatz betont werden, der zwischen dem vierten Vers und dem Paar der beiden ersten waltet: dort Daktylen, gefolgt von Trochäen, hier Trochäen, gefolgt von Daktylen. Der Richtungsgegensatz ist fast symmetrisch herausgearbeitet.

Fraglich bleibt an Schmarsows Deutung der alkäischen Strophe nur, ob die Stellen, die er als Höhepunkte empfindet, nicht Tiefpunkte sind. Allein wer diese Frage anders beantwortet als Schmarsow, nimmt seiner Darlegung der Richtungsgegensätze ihren Wert nicht. Er dreht nur das Bild um, das sich aus Schmarsows Worten ergibt.

Der Wechsel von Eindrücken, der nach Schmarsow durch die alkäische Strophe wachgerufen wird, ruht auf dem geordneten Nacheinander von Trochäen und Daktylen, ruht also in der Tatsache, daß zwischen den Hebungen bald nur eine Senkung steht, bald zwei erscheinen. Einen Wechsel von ein- und zweisilbiger Senkung kennt auch das deutsche Volkslied, kennt ferner deutsche Kunstlyrik, die sich dem Volkslied anpaßt. Und auch hier erweckt der Wechsel der Gestaltung einen Wechsel von Eindrücken. Ein besonders glänzendes Beispiel für den Reichtum künstlerischer Wirkungen, der in einer Strophe durch gelegentliches Auftreten der zweisilbigen Senkung mitten zwischen einsilbigen bedingt werden kann, ist Heines „Tannhäuser“.

Richtungsänderungen und Richtungsgegensätze, die sich an der alkäischen Strophe beobachten lassen, bestehen auch hier, etwa in den beiden ersten Strophen des zweiten Teils:

˘ – ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ –
Zu Rom, zu Rom, in der heiligen Stadt,
˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘
Da singt es und klingelt und läutet:
˘ – ˘ – ˘ – ˘ –
Da zieht einher die Prozession,
˘ – ˘ ˘ – ˘ – ˘
Der Papst in der Mitte schreitet.

˘ – ˘ – ˘ – ˘ –
Das ist der fromme Papst Urban,
˘ – ˘ – ˘ ˘ – ˘
Er trägt die dreifache Krone,
˘ – ˘ – ˘ – ˘ ˘ –
Er trägt ein rotes Purpurgewand,
˘ – ˘ – ˘ ˘ – ˘
Die Schleppe tragen Barone.

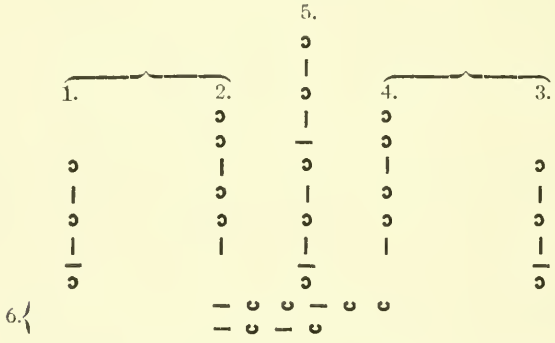
Ganz wie der dritte Vers der alkäischen Strophe gibt in Heines erster Strophe der dritte Vers durch den Verzicht auf die zweisilbige Senkung dem Ganzen an entscheidender Stelle eine besondere Wendung. Aber in der zweiten Strophe gewinnt der dritte Vers eine andere Gestalt. Und gleich ihm weichen die anderen drei Verse der zweiten Strophe von den entsprechenden Versen der ersten ab. Das heißt: eine Wirkung, die in der alkäischen Strophe immer wieder an gleicher Stelle auftritt, gleitet in Heines Strophe, gleitet in volksliedmäßigem Sang überhaupt frei hin und her. Neben dem strenggeordneten Stimmungsablauf der alkäischen Strophe erscheint da die Möglichkeit einer fast grenzenlosen Fülle von Abtönungen. Ein Gegengewicht gegen dieses freie Schweifen bildet indes der Reim. Durch ihn drängt sich unversehens ein dauernd wiederkehrendes Formelement auf, das viel wuchtiger wirkt als alle ständig wiederkehrenden Rhythmen der antiken Strophe.

Der Unterschied also der antiken Strophe und der deutschen Volksliedstrophe ist so mächtig, daß nur eine von beiden und natürlich die erste, die antike, verwertbar ist für Schmarsows Zweck. Ich glaube mindestens kaum, daß er einen oströmischen Bau mit Reimstrophen vergleichen möchte. Leider indes spricht er sich nicht ausdrücklich über diese Dinge aus und bleibt bei dem Allgemeinbegriff Strophe stehen.

Vermisse ich da etwas, so beuge ich mich um so williger vor seiner Deutung des Baus der alkäischen Strophe. Um wieviel gelangt Schmarsow auch noch über Klopstock hinaus, der einmal — in der Schrift „Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen“ von 1756 — wirklich außerordentlich feinsinnig gewisse stark hervortretende Formeigenheiten der antiken Strophen festhält. Klopstock leugnet, „daß es unsern Jamben oder Trochäen möglich sei, es der mächtigen alkäischen Strophe, ihrem Schwunge, ihrer Fülle, ihrem fallenden Schlage gleich zu tun; mit den beiden choriambischen zu fliegen; mit der einen im beständigen schnellen Fluge; mit der andern mitten im Fluge zu schweben, dann auf einmal den Flug wieder fortzusetzen; dem sanften Flusse der sapphischen, besonders wenn sie Sappho selbst gemacht hat, ähnlich zu werden“. (Die erste und die zweite choriambische Strophe sind nach unserer Bezeichnung die erste und die zweite asklepiadeische.)

Sicherlich erkennt auch Klopstock ganz vorzüglich das Bezeichnende in der Gestaltung, in den künstlerischen Linien dieser Strophen. Schmarsow aber gelangt weiter. Über die alkäische Strophe hat Klopstock nur noch zu sagen, daß Horaz sie wähle, wenn er am höchsten steigen will, und daß sie sogar für den Schwung eines Psalms tönend genug sei. Überdies gedenkt er der Neigung des Horaz, alkäische Strophen durch Enjambement zu verknüpfen, und findet das „dem Enthusiasmus des Ohres und der Einbildungskraft gemäß.“

Schmarsow geht über seine meisterhafte Deutung der alkäischen Strophe noch hinaus in einer Richtung, die kaum sehr viele zur Nachfolge locken wird. Er versucht, die alkäische Strophe fürs Auge so auf der Fläche geordnet darzustellen, daß die symmetrischen Formen beieinander bleiben, aber um das unzweifelhafte Mittelglied korrespondieren. Das Mittelglied erblickt er in dem dritten Verse. Er stellt ihn aufrecht und macht ihn zum Rückgrat einer Gruppe, deren einer, der linke Flügel von dem ersten, deren rechter Flügel von dem zweiten Verse gebildet wird. Die Schlußzeile macht er zum Untersatz des Aufbaues. Symmetrie und Proportion treten klar zu Tage, sagt Schmarsow. So zeichnet er das:



Ich selbst beschäftige mich gern mit der Frage, wie die Architektonik einer Dichtung graphisch zu versinnlichen wäre. Aber ich muß gestehen, daß ich diese Frage anders zu lösen suche als Schmarsow. Ich möchte indes niemand belästigen mit Versuchen, die alkäische Strophe gerade im Anschluß an Schmarsows feine Deutung zeichnerisch anders festzulegen, als er es tut. Dagegen meine ich sagen zu dürfen, daß Schmarsows auffällige Zeichnung der alkäischen Strophe (er dreht drei Verse um 90 Grad, läßt aber den letzten ohne solche Drehung bestehen) auf einer Absicht beruht, die sich in einer angefügten Bemerkung kundgibt.

Stellt man, behauptet Schmarsow da, die seitlichen Geraden (1. 2. 4. 3) radial, so läßt sich das Gerippe einer griechischen Palmette hervorbringen. Derart möchte Schmarsow die Geltung seiner Zeichnung für dekorative Kunst dartun.

So viel mir an wechselseitiger Erleuchtung der Künste liegt, ja gerade weil mir so viel daran liegt, kann ich da nicht mittun. Die Verknüpfung der alkäischen Strophe mit der Palmette ist bestenfalls ein Stimmungsvergleich, aber doch wohl nur im Sinn persönlichster Stimmung. Wenige nur können diese Stimmung Schmarsows nacherleben. Ich gewiß nicht. Von einer logischen oder sachlichen Beziehung kann die Rede nicht sein. Unter wechselseitiger Erleuchtung der Künste denke ich mir etwas ganz anderes. Ich hoffe, daß dieses andere wissenschaftlicher Prüfung besser widerstehen kann als die Verknüpfung der alkäischen Strophe und der Palmette.

2.

Meine eigenen Versuche, bei Kunsthistorikern in die Lehre zu gehen, um von ihnen erfolgreiche Handgriffe zu besserer Erfassung dichterischer Gestaltungsmöglichkeiten zu borgen, knüpften besonders an Wilhelm Worringer und Heinrich Wölfflin an. Ich bin mir bewußt, daß andere Fachgenossen aus gleicher Quelle zu schöpfen suchen.

Worringer und Wölfflin gehen sehr verschiedene Wege. Von einem grundsätzlichen Gegensatz könnte gesprochen werden. Worringer möchte den seelischen Zustand erfassen, der zu bestimmten Formen des künstlerischen Ausdrucks führt. Er setzt auseinander, wie zwei grundverschiedene Reihen künstlerischen Formens entstehen müssen, wenn zwei grundverschiedene seelische Haltungen sich in Schöpfungen der bildenden Kunst umsetzen wollen. Wölfflin

hält sich an die Darstellungsformen allein. Ihre Gegensätze will er durch seine Beobachtungen ausschöpfen und für das, was er erkundet, möglichst eindeutige Worte finden. Die geistigen Voraussetzungen, die in den Künstlern bestehen und sie zu gegensätzlichen Darstellungsformen hinführen, schaltet er aus. Wölfflins Streben hat überdies ein wesentlich terminologisches Ziel. Es will eine Fachsprache der Beschreibung von Kunstwerken erbringen, die dem Betrachter erleichtert, bloße Gefühlseindrücke sprachlich zu verdeutlichen, die ihm vor allem Richtlinien des Betrachtens und Beobachtens an die Hand gibt.

Schon diese wenigen vorläufigen Andeutungen lassen erraten, daß für die Ergründung künstlerischer Gestaltung von Dichtungen noch mehr aus Wölfflins Forschungen zu holen ist als aus Worringers Arbeiten. Weiteres kommt hinzu, das für den beträchtlicheren Lehrwert von Wölfflins Arbeit spricht.

Worringer scheidet in seinen „Formproblemen der Gotik" (2. Aufl. München 1912) zwei grundverschiedene Welten künstlerischen Ausdrucks: die antike und die germanisch-gotische. (Bei Einwänden, die von seiner Wortwahl erregt werden können, möchte ich nicht verweilen. Wer die eigentliche Absicht Worringers zu verstehen geneigt ist, wird sich über seinen Begriff des Gotischen nicht zwecklos aufregen.) Er beobachtet den Gegensatz in erster Linie an der Ornamentik. Die Wiederholungsfiguren des antiken Ornaments sind von den Wiederholungsfiguren des gotisch-nordischen Ornaments ganz verschieden. Nur hier und nicht dort herrscht ununterbrochene Steigerung. Die Antike neigt zu einer Wiederholung, die der Bewegung Beruhigungsakzente gibt. Sie wiederholt ihre Motive nur im Gegensinn, nur wie im Spiegelbild. Fermaten hindern die Bewegung, über das organische Maß hinauszugehen. Worringer spricht von dem ruhigen Additionscharakter der Antike. Die Gotik hingegen hat nach ihm einen Multipli-

kationscharakter. Sie verzichtet auf organische Mäßigung und Beruhigung. Sie steigert die Bewegung, ohne Fermaten anzusetzen. Die Wiederholung will dem einzelnen Motiv nur die Unendlichkeitspotenz geben. Nordische Ornamentik geht auf eine unendliche Melodie der Linie aus. Die unendliche Melodie erfreut nicht, sondern betäubt und zwingt zu willenloser Hingabe. Nordische Ornamentik hinterläßt nur den nachklingenden Eindruck einer körperlichen unendlichen Bewegtheit.

Schon Worringers Wendung „unendliche Melodie der Linie" bezeugt, daß er selbst seinen Weg sich von einer anderen Kunst erhellen läßt. Er benötigt, um seine gewiß treffende Nachzeichnung des nordischen Ornaments recht eindeutig zu machen, einer Sprache, die auch von der Terminologie der Musikästhetik lernt. Noch mehr: er deutet diese germanische Kunst mit Begriffen, die aus der Welt Wagners stammen. Ja um die seelischen Voraussetzungen zu erbringen, die den Germanen zu seiner überbewegten Ornamentik führten, zeichnet er den Germanen genau mit den gleichen seelischen Zügen aus, die vor geraumer Zeit schon Wilhelm Scherer dem Germanen zugewiesen hatte. Unruhiges Drängen, ein stetes Suchen nach Beruhigung, nach Erlösung, das doch nur in der Betäubung, im Rausche zu Befriedigung gelangt, unklare Rauschsucht, krampfhaftes Verlangen, aufzugehen in einer übersinnlichen Verzückung, eine Pathetik, deren eigentliches Wesen Maßlosigkeit ist: das sind die Grundeigenschaften, die von Scherer wie von Worringer der germanischen Seele zugewiesen werden.

Da Worringer selbst zu Hilfsmitteln greift, die ihm von einem berufsmäßigen Betrachter germanischer Dichtung gereicht werden, zu Kennzeichen, die sich dem Germanisten Scherer bei der Prüfung dichterischen Gestaltens etwa des „Beowulf" ergeben hatten, so dürfen wir Erforscher der dichterischen Formen uns unmittelbar an Scherer wenden und den Umweg über Worringer meiden. Allerdings bleiben

wir Worringer dankbar, daß er uns die Verwandtschaft germanischer Kunst und germanischer Dichtung lehrt. Und die Züge germanischer bildender Kunst, die er anführt und sprachlich festlegt, folgerichtig auch an germanischer Dichtung aufzusuchen, bleibt eine lohnende Aufgabe, die über Scherer hinauszuführen vermag. Immerhin zeigt Worringer uns nicht ganz neue Wege. Er legt uns nur nahe, alte Wege, die von uns nicht genügend oft begangen wurden, fleißiger zu beschreiten. Wirklich läßt sich schon mehrfach beobachten, daß Erforscher deutscher Dichtung der Anregung Worringers gern Folge leisten.

Auch was Worringer über Abstraktion und Einfühlung, gestützt auf Alois Riegl, vorbrachte, fand kräftigen Nachhall. Die wechselseitige Erhellung der Künste hat mit diesem zweiten Gedankenzusammenhang nicht unmittelbar zu tun. Freilich kann der Betrachter von Dichtungen auch an dieser Stelle lernen. Ganz besonders scharfsinnig und mit einer folgerichtigen Kühnheit, die ihn weit über andere hinausführte, verfocht Worringer die künstlerische Tatsache, die ich als Zweipoligkeit aller Kunst bezeichnen möchte. Worringer erkennt in dem Einfühlungs- und in dem Abstraktionsbedürfnis zwei Pole menschlichen Kunstempfindens. Das Bedürfnis nach Einfühlung lebt sich aus in einer Kunst, die ein Stück Leben so wiedergeben will, daß wir uns selbst in ihm wiederfinden; das Bedürfnis nach Abstraktion erzeugt eine Kunst, die sich von allem Zufälligen und Zeitlichen des Weltbildes loslösen möchte. In der Geschichte der Kunst setzen die beiden gegensätzlichen Richtungen sich unaufhörlich auseinander. Worringer möchte durch diese Erwägung vor allem das Recht einer Kunst der Abstraktion vertreten. Am gründlichsten haben nach seiner Ansicht die Ägypter die abstrakte Richtung der Kunst durchgeführt. Kennzeichen abstrakten Formwillens ist geometrische Gesetzmäßigkeit der Gestaltung, ist Verzicht auf Naturähnlichkeit. Kunst der Abstraktion setzt sich willig dem

Vorwurf aus, daß sie nicht zu treffen verstehe. Sie will überhaupt nicht treffen.

Zu voller Schärfe werden von Worringer zwei unvereinbare Pole der Kunst verdeutlicht. Jedem der beiden Pole erkennt er sein besonderes Recht zu. Beide Kunstmöglichkeiten, die einfühlende und die abstrahierende, sind einander grundsätzlich ebenbürtig.

„Auch die Literaturgeschichte muß vergessen lernen, daß Lebenswahrheit allein Poesie bedinge." Solches forderte ich schon 1913 im Anschluß an Worringer (Internationale Monatsschrift 7, 46). Sie wird ihrer höchsten Aufgabe, dichterische Kunstwerke zu verstehen, dann am besten gerecht, wenn sie jederzeit die zwei möglichen Pole dichterischen wie alles künstlerischen Schaffens beherzigt. Auf diesem Wege wird sie gleichfalls gefördert von Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" (München 1915).

Worringer arbeitet in seinen „Formproblemen der Gotik" — wie ich darzutun suchte — von vornherein mit wechselseitiger Erhellung der Künste. Seine Auffassung vom Wesen germanischer Ornamentik stützt sich auf Züge germanischer Dichtung, die von andern als wesentlich bezeichnet worden waren. Wölfflin spricht überhaupt nur von bildender Kunst. Er denkt nicht daran, Dichtung zur Stütze seiner Kunstbetrachtung zu erheben oder dem Erforscher von Dichtungen neue Gesichtspunkte zu spenden. Wohl aber bieten sich seine Ergebnisse wie von selbst dem Ergründer dichterischer Darstellungsmöglichkeiten an, weil sie den schwer übersehbaren Reichtum künstlerischen Gestaltens in ungemein übersichtlicher und vollständiger Weise zu Gruppen ordnen.

Auch Wölfflin will das Wesen zweier Pole der Kunst erfassen. Auch er vertritt die Ansicht, daß beide Pole einander ebenbürtig sind. Die zwei Gegensätze sind zunächst die Kunst der Hochrenaissance des Cinquecento und die Kunst des Barocks. An diesen beiden Erscheinungen entwickelt er seine kunstgeschichtlichen Grundbegriffe. Um

den Widerstreit der beiden Richtungen zu versinnlichen, vereinigt er die Züge der Hochrenaissance zu einer Reihe von fünf Grundbegriffen. Gleiches wiederholt er bei der Ergründung des Barocks. So ergeben sich fünf gegensätzliche Paare von Grundbegriffen; jedes Paar ist zusammengesetzt aus Begriffen, die einen Gegensatz darstellen.

Die fünf Begriffspaare sind: Lineares und Malerisches, Flächenhaftes und Tiefenhaftes, geschlossene und offene Form oder Tektonik und Atektonik, Vielheit und Einheit, absolute und relative Klarheit des Gegenständlichen.

Die karge Aneinanderreihung der Schlagworte verrät freilich nur sehr wenig von dem Reichtum lebendiger Kunstbetrachtung, der sich in Wölfflins Buch auftut. Ich aber muß mich vorläufig begnügen, Wölfflins Begriffspaare nur ein wenig zu versinnlichen.

Die Kunst der Hochrenaissance bildet die Linie als Blickbahn aus und als Führerin des Auges. Barock entwertet die Linie. Man halte Schöpfungen Raffaels oder Holbeins zusammen mit Gemälden oder Zeichnungen von Rembrandt. Neben Rembrandt wirken die Werke der Hochrenaissance wie Umrißzeichnungen von plastischen Gestalten. Nach ihrem tastbaren Charakter werden die Körper in ihrem Umriß und in ihren Flächen gefaßt. Rembrandt überläßt sich dem bloßen optischen Schein. Er verzichtet auf greifbare Zeichnung. Die Dinge erscheinen auf Gemälden der Hochrenaissance wie isoliert, bei Rembrandt schließen sie sich zusammen zu Gruppen oder anderen Einheiten. Denn Rembrandt sieht sie malerisch, ihm wird ein Ausschnitt aus dem Bilde der Welt zu einem Problem des Lichts und der Farben. Die Künstler der Hochrenaissance sehen in Konturen.

Dieser Gegensatz des Linearen und Malerischen besteht indes nicht nur innerhalb der Malerei. Gleiches gilt von der Plastik und von der Baukunst der beiden Zeitabschnitte. Bei diesem ersten wie bei den weiteren Gegensatzpaaren

mag man ebenso an die genannten Maler denken wie etwa an Tizian und Dürer einerseits und an Rubens oder Velasquez anderseits, aber auch an den Gegensatz von Verrocchios Colleoni und von Schlüters Großem Kurfürsten, eines Florentiner Renaissancebaus und des Dresdner Zwingers. Am unverkennbarsten bezeichnet die Plastik Berninis die Wünsche der Barockkunst, wie sie von Wölfflin empfunden werden.

Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften geht von flächiger Schichtung weiter zum Hintereinander. Natürlich ruht die Neigung der Renaissance zu flächiger Darstellung nicht auf unzulänglicher Fähigkeit, die räumliche Tiefe darzustellen. Wohl beherrschen die Primitiven das Verkürzen und den Raumeindruck noch nicht. Die Renaissance aber verzichtet, obwohl sie nach dieser Seite die Primitiven überholt, mit fühlbarem Willen auf die Vertiefung des Bildhintergrunds, die ein Kennzeichen des Barocks ist. An die Stelle des ruhenden Nebeneinanders tritt im Barock eine fühlbare Bewegung nach dem Hintergrund. Es ist, als ob die Gestalten in das Bild hineingezogen würden.

Der Gegensatz geschlossener und offener Form verzichtet nicht auf die Forderung, daß ein Kunstwerk in sich begrenzt und daher ein geschlossenes Ganzes sei. Doch die Barockkunst schafft nach einem folgerichtig durchgeführten Darstellungsgrundsatz Werke, deren Form neben der Geschlossenheit klassischer Fügung den Eindruck des Aufgelösten weckt. Die Regel lockert, die tektonische Strenge entspannt sich, und zwar nicht um bloßer Reizsteigerung willen.

Vom Vielheitlichen geht es weiter zum Einheitlichen. Bei der Betrachtung einer ruhenden Venus von Giorgione oder Tizian schreitet das Auge von Glied zu Glied geruhsam weiter. Velasquez faßt den gleichen Gegenstand als ein Ganzes auf und leiht ihm fühlbare Akzente, ja einen einzigen Hauptakzent. Dort gleichmäßige Entfaltung, hier Zusammendrängen. Einheit hat auch das Gemälde der Renais-

sance. Sie ist jedoch Harmonie freier und gleichberechtigter Teile. Die Einheit eines Barockbildes ruht auf einem Zusammendrängen der Glieder zu einem einzigen Motiv; dem führenden Element werden die übrigen untergeordnet.

Beim Übergang von absoluter Klarheit der Gegenstände zu relativer verliert die Klarheit des Motivs die Bedeutung eines Selbstzwecks der Darstellung. Die Gestalt eines Dinges war früher in ihrer Vollständigkeit vor dem Auge ausgebreitet worden. Jetzt werden nur noch wesentliche Anhaltspunkte gegeben. Komposition, Licht und Farbe beginnen ihr eigenes Leben zu führen, unabhängig von den dargestellten Dingen; sie stehen nicht länger im Dienst einer Aufklärung der Form der Gegenstände.

Einem Kenner jüngster Malerei kann nicht verborgen bleiben, daß die Züge, die von Wölfflin der zweiten Reihe, der Barockreihe von Grundbegriffen zugeschrieben werden, samt und sonders auf das Ziel weisen, das von dem Impressionismus der letzten Jahrzehnte verfolgt wurde. Die Dinge und deren Wiedergabe sind entwertet. Die Farben des Malers wollen den Eindrücken gerecht werden, die durch Licht und Farbe zustandekommen, auch wenn Umriß und Lokalfarbe der Dinge daneben völlig verschwinden.

Die Welt der Barockkunst ist wesentlich mit dem Auge des impressionistischen Malers gesehen, auch wenn sie nicht auf Gemälde oder Zeichnungen ausgeht. Sie leiht der Skulptur oder dem Bauwerk Eigenheiten von malerischer Wirkung. Die Welt der Hochrenaissance ist gesehen mit dem Auge eines Bildhauers der klassischen Antike.

Schon diese wenigen Bemerkungen, die zunächst bloß Wölfflins Meinung verdeutlichen wollen, legen nahe, von Wölfflin eine Brücke zu schlagen zu einem vielfach angerufenen, besonders der Kunstbetrachtung der Romantik geläufigen Urteil des holländischen Platonikers Franz Hemsterhuis. Dieser Schüler Winckelmanns verfocht die Ansicht, daß die neueren Bildhauer, d. h. die Bildhauer der Neuzeit, zu sehr

Maler, die Maler der Griechen zu sehr Bildhauer gewesen seien. Hemsterhuis stand dem Barock so feindlich gegenüber wie Winckelmann. Für Winckelmann verfolgen Antike und Raffael gleiche Ziele. Er spielt beide gegen Bernini aus. Von der Malerei der Alten wußte Hemsterhuis noch blutwenig. Er ahnte sichtlich nicht, daß auch antike Malerei schon ins Barock überzugreifen bemüht war. Zieht man diese Unzulänglichkeit des Hemsterhuis ab, versetzt man ihn zurück in seine Zeit, so darf behauptet werden, daß er die Gegensätze der bildenden Kunst in ähnlichem Sinn wie Wölfflin empfunden habe.

Ich weiß nicht, ob Wölfflin an Hemsterhuis dachte, als er seine Beobachtungen zu einem Ganzen ordnete. Keinesfalls möchte ich die Ursprünglichkeit seiner Aufstellungen beeinträchtigen, wenn ich sage, daß Hemsterhuis eine Vorstufe Wölfflins darstellt.

Der Zusammenhang wird noch deutlicher, wenn die Folgerungen herangeholt werden, die sich aus Hemsterhuis' Urteil für Wilhelm Schlegel ergaben, die Weiterbildung also der Ansicht des Holländers durch den Romantiker.

Auch Wilhelm Schlegel möchte wie Hemsterhuis zwischen Antike und neuerer Zeit scheiden. In seinen Berliner Vorlesungen von 1801/2 (1, 156 f.) nennt er den Geist der antiken Kunst plastisch, den Geist der modernen Kunst pittoresk. Er erweitert also den Umfang von Hemsterhuis' Urteil. Wichtig ist die Zergliederung, die er seiner großen Scheidung leiht. Den Alten, sagt er, ist in allen ihren Kunstwerken die Reinheit und Strenge der Absonderung, die Einfachheit, die Beschränkung auf das Wesentliche, die Isolierung, das Verzichtleisten auf materielle Reize eigen, Züge, die im Wesen der Bildhauerei liegen. Die Neueren suchen wie die Malerei den Schein, die lebendigste Gegenwart und begleiten den Hauptgegenstand ihrer Darstellung mit échappées de vue ins Unendliche.

Noch in einzelnen Begriffen trifft Schlegel mit Wölfflin überein. Auch Wölfflin spricht von Isolierung, auch er betont den Schein, auf den die malerische Richtung zielt.

Minder stark macht sich die Verwandtschaft geltend an der Stelle der Wiener Vorlesungen Schlegels von 1808 (1, 13 ff.), die den Gedankengang aufnimmt, wesentlich aber nur mit Hemsterhuis das Plastische der antiken Kunst und Poesie, das Pittoreske der modernen feststellt. Immerhin ist auch sie ein Zeugnis für die Tatsache, daß Wilhelm Schlegel durchaus im Sinn wechselseitiger Erhellung der Künste arbeitet. Was von Hemsterhuis lediglich über Gegensätze der bildenden Kunst geäußert worden war, wendet Schlegel auf das Gesamtgebiet der Künste an. Für ihn besteht wie etwas Selbstverständliches neben plastischer Malerei und malerischer Plastik auch eine plastische und malerische Poesie oder Musik. Er sagt es nur nicht ausdrücklich. Ja er verzichtet leider auf eine ausgiebige Verwertung der ganzen Gedankenreihe. Ihm ist nur darum zu tun, den modernen, den romantischen Geist der Kunst zum antiken in ein festes Verhältnis zu bringen. Er tut es am Eingang seiner Betrachtung einerseits der gesamten Kunst und Dichtung der Welt (in den Berliner Vorlesungen), anderseits des Dramas der Weltliteratur (in den Wiener Vorlesungen). Weil die weitschichtige Gegenüberstellung nur erscheint, um alsbald wieder zu verschwinden, wirkt sie wie ein geistreicher Einfall, der mehr blendet als belehrt. Schlegel versucht es gar nicht, die geschichtlichen Grundbegriffe, die er aufstellt, an die einzelnen künstlerischen Erscheinungen zu halten. Er denkt nicht daran, gleich Wölfflin Zug um Zug die Bedeutung der gegensätzlichen Begriffe für die Erfassung der künstlerischen Leistungen aufzuzeigen. Er hält überhaupt gar nicht an den beiden Grundbegriffen des Plastischen und Pittoresken fest. Mindestens verbindet er sie im Verlauf seiner Darstellung unbedenklich mit anderen gegensätzlichen Begriffspaaren. Er

nennt etwa die Landschaft den musikalischen Teil der Malerei (1, 203) und verwertet dabei ausdrücklich Schillers Gegenüberstellung des Plastischen und Musikalischen. Er verschmilzt Schillers Begriffspaar mit dem Paar Plastisch und Pittoresk, wenn er das Wort Schellings aufnimmt (3, 201), das „Inferno" sei der plastische, das „Purgatorio" der pittoreske, das „Paradiso" der musikalische Teil von Dantes „Divina Commedia". Allerdings kann er sich dann doch nicht mit Schellings Wendung begnügen, die ja wirklich nicht viel mehr als ein geistreicher Einfall ist. Nicht ohne Zwang setzt er auseinander, wie jeder Teil von Dantes Epos „seine analoge Beziehung in Absicht auf diese drei Künste habe."

Als Beispiel eines Versuchs, den Anteil von Plastik, Malerei und Musik an einem Werke der Dichtkunst zu bezeichnen, sei Schlegels Darlegung mit ein paar Worten angedeutet. Er entwickelt für die drei Teile der Dichtung drei parallele Reihen pittoresker, musikalischer und plastischer Gestaltungsmöglichkeiten. Die Hölle ist das Gebiet der Nacht; die Darstellung tastet die körperliche Gestaltung in der unterirdischen Dunkelheit heraus. Mit dem Eintritt ins Purgatorium eröffnet sich die heitere Herrschaft des Lichts, anfangs zwar sehr gemäßigt; während des Aufsteigens ist noch Wechsel des Lichts und der Finsternis, aber auf dem Gipfel des Läuterungsberges tut sich die Farbe in vollstem Glanze auf, mit dem Adlerblick in die Sonne beginnt der Flug in den Himmel, und nun wird die Glorie immer strahlender. Musikalisch ist das „Inferno" Darstellung ewiger Dissonanz, wo Wehgeheul, Stimmen des Zorns und Hohnes und jedes widerwärtige und harte Geräusch durcheinandertoben. Im Purgatorium herrscht anfangs große Stille, bald aber werden Gesänge erwähnt; die Töne sind ganz Inbrunst, Demut und Sehnsucht. Im Paradiese herrscht, sterblichen Ohren unfaßlich, Musik der Sphären; „und eben weil es das Höchste ist, was diesseits und jenseits aller Kunst liegt, so kehrt der Dichter in seinen Schilderungen

des Wohllauts selbst zu den Bezeichnungen der kindlichsten Sprache zurück.“ Die Stufenfolge in der Darstellung der Gestalten wird von Schlegel nach umständlicherer Auseinandersetzung zusammengefaßt in die Worte: „Leidenschaft, diejenige Art von Charakter mit eingerechnet, welche durch Wiederholung wilder und streitender Leidenschaften entsteht; Charakter, insofern das Prinzip eines in sich Bestand habenden Daseins darunter mitbegriffen wird; und endlich reine Schönheit, d. h. Vollendung, Harmonie und Ausdruck des Göttlichen.“

Ist es nötig noch nachzuweisen, um wieviel dieser gewiß beachtenswerte Versuch, die Abstufungen der künstlerischen Gestalt von Dantes Epos in Worte zu bringen, hinter der Reinheit und Bestimmtheit der Kunstbegriffe Wölfflins zurückbleibt? Stoffliches mischt sich mit Elementen des Gestaltens. Psychologische Schlagwörter aus der abstrakten Welt philosophischer Spekulation ersetzen Begriffe, die aus der Anschauung von Kunstwerken gewonnen werden mußten. Obendrein ist das Ganze ein vereinzelter Fall. Wir danken es den tiefnachwirkenden Eindrücken, die sich Schlegel bei der Übertragung einzelner Teile der Dichtung Dantes holte. Und ganz und gar nicht bemüht sich Schlegel, den Zusammenhang mit der großen Zweiteilung aller Kunst zu wahren, die er an den Anfang seiner Vorlesungen gestellt hatte. Weit eher ließe sich behaupten, daß der Anteil, der hier den Künsten zugebilligt wird an der Gesamterscheinung der „Divina Commedia“, der schlichten Entgegensetzung antiker plastischer und moderner pittoresker Kunst nur widerspreche.

Die Sauberkeit der Begriffsentwicklung und Begriffsverwertung erhebt Wölfflin hoch über seinen Vorläufer Wilhelm Schlegel. Wölfflin gelangt wirklich zu Begriffen, die etwas von „Kategorien der Anschauung“ an sich haben. Er wagt es, an Kants Kategorien zu erinnern, weil er überzeugt ist, daß seine und Kants Kategorien nicht verwechselt

werden können. Für eine kantische Denkart müßten diese „Kategorien der Anschauung" als bloß „aufgerafft" erscheinen, das gibt Wölfflin gut und gern zu. Sie hätten zwar mit Kants Kategorien eine gleichlautende Absicht, aber sie seien nicht aus einem Prinzip abgeleitet. Deshalb muß Wölfflin auch zugestehen, daß sich neben ihnen noch andere Kategorien aufstellen lassen. Er selbst kann nur sagen, daß ihm andere nicht erkennbar geworden seien.

Wölfflin besteht auch nicht darauf, daß die fünf Kategorien der ersten Reihe, der Hochrenaissance, immer vereint auftreten müssen; ebenso sind die fünf Kategorien der zweiten, der Barockreihe, für Wölfflin nicht so unter sich verwandt, daß sie in teilweiser Verbindung mit Kategorien der ersten Reihe undenkbar wären. Aber er hält fest, daß die Kategorien jeder einzelnen Reihe sich gegenseitig bedingen, und daß man, wenn man den Ausdruck nicht wörtlich nehme, sie wohl als fünf verschiedene Ansichten einer und derselben Sache bezeichnen könne. Das Linear-Plastische hängt nach Wölfflin ebenso zusammen mit den kompakten Raumschichten des Flächenstils wie das Tektonisch-Geschlossene eine natürliche Verwandtschaft mit der Selbständigkeit der Teilglieder und der durchgeführten Klarheit hat. Anderseits werde die unvollständige Formklarheit und die Einheitswirkung mit entwertetem Einzelteil sich von selbst verbinden mit dem Atektonisch-Fließenden und im Bereich einer impressionistisch-malerischen Auffassung am besten unterkommen. Und wenn es scheine, als ob der Tiefenstil nicht notwendig zur Familie gehöre, so sei dem entgegenzuhalten, daß seine Tiefenspannungen ja ausschließlich auf optische Wirkungen aufgebaut seien, die nur für das Auge, nicht aber für das plastische Gefühl eine Bedeutung haben (S. 238).

Aber — ich wiederhole, weil ich auf diese Tatsache großes Gewicht lege — Wölfflin läßt dem Betrachter von Kunstwerken volle Freiheit, einzelne Kategorien der Re-

naissancereihe und einzelne Kategorien der Barockreihe vereint an einem Kunstwerk festzustellen. Er selbst tut das ja in seinem Buche so gut wie nicht. In der Theorie indes gibt er die Möglichkeit zu und verzichtet damit auf einen Zwang, den mancher ihm verübeln könnte. Wirklich muß es dem schöpferischen Künstler überlassen bleiben, innerhalb des Typus, den er vertritt, noch Eigenheiten der Darstellung aufzuweisen, die nicht streng dem Typus entsprechen.

Das gibt ja dem Buche Wölfflins seinen feinsten Reiz. Er verbaut sich den Weg, der von den allgemeinen Zügen zweier Grundtypen künstlerischen Gestaltens zum einzelnen Kunstwerk reicht, niemals durch vorgefaßte Begriffe. Das einzelne Kunstwerk macht er tatsächlich verständlicher. Es wird nicht gewaltsam in eine Rubrik gepreßt. Mir scheint es auch, als ob Wölfflin durchaus nicht bloß eine geschickte Auswahl von Belegen getroffen hätte, die seinen Kategorien entsprechen. Im Gegenteil verweilt er gerne bei den Grenzfällen und zeigt an ihnen, wie sie wenigstens an entscheidender Stelle die Eigenheiten ihres Typus bewähren. Einwände gegen einzelne Behauptungen sind allerdings nicht ausgeschlossen. Welche wissenschaftliche Arbeit wäre ganz frei von Versehen, welche könnte jemals andere Lösungsversuche völlig ausschließen? Auffallen kann unter anderem, daß der Name Michelangelos merkwürdig selten genannt wird. Sollte Michelangelo zu groß und zu vielgestaltig sein, als daß er in den Rahmen von Wölfflins Typen sich einfügen ließe? Ein Blick in ältere Bücher Wölfflins könnte diese Frage bejahen lassen. Scheinen da die Kategorien zu versagen, so gibt Wölfflin ein andermal gern zu, daß gewisse durchgreifende Veränderungen der Auffassung eines künstlerischen Motivs sich nie von einem einzigen Begriff aus darlegen lassen (S. 183). Er denkt an die Darstellungen der Susanna und Simsons, die unter anderem auch immer schärfer auf das Augenblickliche sich einstellen. Das hängt zusammen mit der Neigung, vom Vielheitlichen zum

Einheitlichen überzugehen. Aber die ganze Umgestaltung und Weiterentwicklung der beiden Motive will er durchaus nicht bloß von diesem Gesichtspunkt aus abtun.

Besonders hütet Wölfflin sich wohl, die Grenzen überscharf herauszuarbeiten und den Übergangserscheinungen ihr Recht zu nehmen. Er verkennt nicht, daß alles Übergang ist und relativ in der Wirkung (S. 190). So räumt er ein, daß die Gruppe des Frauenraubes von Giovanni da Bologna in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, wenn man von der Hochrenaissance herkommt, auf absolute Einheit angelegt scheine, also den Eindruck des Barocks wachrufe. Sobald man sie jedoch mit Bernini vergleiche, zersetze sich alles in Einzelwirkung, weise es also die Züge der Renaissance.

Die Bedenken, die sich bei jeder Einordnung einstellen, bei jedem Versuch, Kunstwerke in Gruppen zu scheiden, dürften selten so glücklich vermieden worden sein. Gleichwohl ließe sich eine Möglichkeit ersinnen, Wölfflins Kategorien zu nutzen und sogar allen Gefahren synthetischer Verknüpfung zu entgehen. Man verwerte sie ausschließlich als Mittel, die Darstellungsform eines Kunstwerks, höchstens eines Künstlers festzulegen und verzichte ganz auf geschichtliche Verwertung, wende sie also nicht an zur Errichtung eines entwicklungsgeschichtlichen Baus.

Wölfflin will sich gewiß nicht derart einschränken. Ihm ist es ja gerade um Stützen für die geschichtlichen Bauten zu tun, die er errichtet, zunächst für den Aufbau der beiden gegensätzlichen Kunstwelten der Hochrenaissance und des Barocks. Er nimmt ferner für seine beiden Reihen von Kategorien das Recht in Anspruch, noch andere Strecken der Kunstentwicklung zu verdeutlichen. Das heißt: Wandlungen, wie sie sich vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert vollziehen, Übergänge aus linearer, tektonischer Flächenkunst mit der Neigung zum Vielheitlichen und absolut Klaren in eine malerische, atektonische Tiefenkunst mit der Neigung zum Einheitlichen und nur relativ Klaren

stellt er auch noch in anderer Zeit fest. Freilich leistet er für die anderen Fälle nicht, was er für den klassischen Fall des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts tut. Genaue Beobachter werden auch bald entdecken, daß er manche Frage unbeantwortet läßt, die sich bei der Feststellung der Abfolge dieser Wandlungen auftut. Die Wandlungen kehren wieder, aber wir erfahren nicht, durch welche Umbildungen die Kunst von der zweiten Stufe wieder zur ersten zurückkehrt, warum aus dem Malerisch-Atektonischen wieder ein Linear-Tektonisches wird. Mitunter scheint es, als wolle Wölfflin nach dem Malerisch-Atektonischen immer einen Zeitabschnitt vollständiger Entwicklungslosigkeit, einen Stillstand ansetzen. Dann beginne wieder ein neuer Anlauf, der vom Linear-Tektonischen zum Malerisch-Atektonischen führt.

Schwierigkeiten stellen sich ein, vor denen W. Schlegels weitschichtige Teilung aller Kunst in zwei große Gruppen bewahrt geblieben war. Schlegel geht ja auch auf eine Synthese aus. Aber sie trennt bloß die beiden Welten antiker und moderner Kunst. Gerade weil Wölfflin viel feiner scheidet, weil er eine Reihe von verschiedenen Abstufungen ansetzt, wo Schlegel nur zwei Absätze kennt, trifft er auf Hemmnisse, die für Schlegel nicht bestanden. Nicht also bloß weil Schlegel sich mit einer Gegenüberstellung begnügt und die Anwendung der Gegenüberstellung auf die einzelne Erscheinung meidet, hat er leichteren Stand als Wölfflin.

Um so reicher sind die Gewinne, die sich für Wölfflin tatsächlich ergeben. Neben seinen Versuchen, das einzelne Kunstwerk und den einzelnen Künstler begrifflich zu packen, erscheint Schlegel fast oberflächlich, fast nur wie ein Kunstliebhaber, der dem Zufall überläßt, ob sich ein treffendes Wort einstelle oder nicht. Und doch bezeichnen Schlegels Vorlesungen eine ganz ungewöhnlich hohe Stufe der Betrachtung von Kunstwerken.

Das macht: Wölfflin bietet Außerordentliches in dem Nachweis der Gesichtspunkte, von denen eine künstlerische

Darstellung betrachtet werden kann. In meinen Augen überwiegt der Gewinn, der sich da ergibt, weitaus alle Gefahren und Unzulänglichkeiten, die einer restlosen geschichtlichen Verwertung seiner Gesichtspunkte anhängen.

Wenn indes die Betrachtung der Werke der Dichtkunst lernen soll von Wölfflins meisterhafter Zergliederung der Werke bildender Kunst, so dürfte es sich empfehlen, die geschichtlichen Bauten vorläufig ruhen zu lassen. Ich zweifle nicht, daß Wölfflin selbst oder ein anderer mit der Zeit auf dem Gebiet der Kunstgeschichte die Schwierigkeiten der synthetischen Verwertung von Wölfflins Kategorien der Anschauung überwinde. Es wird entschieden leichter sein, diese Kategorien anzuwenden auf eine Ergründung der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst, als die Kategorien so scharf zu erfassen und sie an einem einzelnen Fall, und zwar an einem hochbedeutsamen, so zu versinnlichen, wie es Wölfflin getan hat. Allein trotzdem mag es sich für den Betrachter von Dichtungen empfehlen, an Wölfflin dort anzuknüpfen, wo er unbestritten rechtbehalten muß, bei der Scheidung der Kategorien, und nicht dort, wo er Einwänden ausgesetzt bleibt, bei der Verwertung der Kategorien zu geschichtlichen Synthesen. Wir brauchen vor allem für die Welt der Dichtung etwas, das den Kategorien Wölfflins entspricht. Synthesen, die auf diesen Kategorien der Dichtkunst sich errichten lassen, werden nicht ausbleiben. Ich rufe nach einer Erhellung der Betrachtung von Poesie durch die Betrachtung der bildenden Kunst und meine, diese Erhellung wird gewinnbringender sein, wenn sie vorläufig dem einzelnen Kunstwerk dient und nicht auf den Nachweis ausgeht, daß ganze geschichtliche Reihen von Kunstwerken einem einzigen Typus einzuordnen seien. Das Allgemeine, das in Kategorien Wölfflinscher Richtung liegt, sei zur Verdeutlichung des Einzelnen verwertet, ehe es zum Allgemeinen großer Gruppenbildungen und des Nachweises langer Entwicklungsreihen benutzt wird.

3.

Mein Aufsatz über Shakespeares dramatische Baukunst (im jüngsten Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) versucht, Kategorien Wölfflins zu einer besseren und verständnisvolleren Erfassung von Shakespeares Kunst zu verwerten. Unter dem ersten starken Eindruck von Wölfflins Buch nahm ich damals den Begriff des Atektonischen auf, den Begriff also einer Baukunst, die zwar auf strenge Tektonik verzichtet, dagegen doch Baukunst im freieren, gelösteren, offeneren Sinn des Barocks ist. Shakespeare trat in solchem Lichte als Barockkünstler neben seine Zeitgenossen Rembrandt und Rubens. Ausdrücklich hob ich schon damals (S. 27) hervor, daß es mir gar nicht darum zu tun sei, für Shakespeare das Modewort Barock in Anspruch zu nehmen. Noch mehr: ich bezeichnete die geschichtliche Verknüpfung Shakespeares mit der gleichzeitigen bildenden Kunst als minder wichtig. Das eigentlich Bedeutsame war mir die Scheidung künstlerischer Formmöglichkeiten in zwei große Gruppen, die einander gegensätzlich gegenüberstehen, aber gleiches Recht auf Anerkennung ihrer innersten Absichten und ihrer Gestaltungsgewohnheiten haben, die Bestimmung eines geschlossenen, streng tektonischen und eines offenen, gelösten, entbundenen, atektonischen Stils. Damals wie heute war es mir vor allem um genauere Begriffe für die Umschreibung dichterischer Gestaltungsmöglichkeiten zu tun.

Ich sehe mich daher in einem gewissen Gegensatz zu einer feinsinnigen und aufschlußreichen Arbeit, die jüngst von Fritz Strich in den „Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte“, der Festgabe zu Munckers sechzigstem Geburtstag (München 1916 S. 21 ff.), veröffentlicht wurde. Er möchte den lyrischen Stil des siebzehnten Jahrhunderts bestimmen und nutzt augenscheinlich ebenso Wölfflins wie

Worringers Fingerzeige. Augenscheinlich — denn Strich nennt weder Wölfflins noch Worringers Namen. Er dachte wohl, daß dem Kenner die Zusammenhänge mit den beiden Kunsthistorikern sofort aufgehen müßten. Schon das erweckt meinen Widerspruch. Gerade weil Strich im Anschluß an eine kunstgeschichtliche Führung, die Gutes verspricht, neue Mittel der Forschung in die Literaturgeschichte einführen möchte, sollte er die methodischen Fragen an sich mindestens andeuten. Er sollte sich nicht der Gefahr aussetzen, um seines Stoffes willen, der manchen nicht anlocken dürfte, die große methodologische Bedeutung seiner Untersuchung unterschätzt zu sehen. Der Aufsatz ist ja entschieden ein Versuch, im Sinn wechselseitiger Erhellung der Künste die Gewinne, die von der Betrachtung bildender Kunst erbracht worden sind, anzuwenden auf die Dichtkunst. Um so länger darf ich hier bei Strichs Arbeit verweilen.

Strich selbst sagt nicht ausdrücklich, wieweit er die deutsche Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts auf den Wegen erblickt, die nach Worringer und Wölfflin von der bildenden Kunst des Barocks begangen werden. Wenn ich im folgenden versuche, Verwertung von Anschauungen der beiden Kunsthistoriker in Strichs Untersuchung festzustellen, so bin ich ganz auf mich angewiesen. Es besteht die Möglichkeit, daß ich mich an Wölfflin und Worringer erinnert fühle bei Stellen, die von beiden ganz unabhängig sind, die mindestens ohne allen Hinblick auf beide von Strich niedergeschrieben wurden.

Strichs Ausgangspunkt hat meinen ganzen Beifall. Gleich ihm bin ich längst überzeugt, daß die deutsche Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts durch Opitz nicht in das Fahrwasser der Renaissance, sondern sofort in das des Barocks gebracht worden sei. Strich setzt den Barockton der Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts zu Beginn seiner Arbeit fest, wenn er im Gegensatz zu Ronsard bei Opitz

und noch mehr bei Weckherlin nicht einen einfachen und ruhigen Stil beobachtet, sondern freien Rhythmus, tönende Wucht und Häufung der Worte, Überbietung der Bilder und Gefühle, einen ohne Maß gesteigerten und geschwellten Stil. Das sind noch Züge, die auch ohne Wölfflin und Worringer dem Barock abzusehen waren. Dagegen nähert sich Strich alsbald den beiden, wenn er die Ansicht verficht, der deutsche Geist habe niemals, im Gegensatz zu dem antiken, romanischen und orientalischen, irgendeine Form von so überpersönlicher, dauernder Gültigkeit, so in sich lebendigem Daseinsprinzip geschaffen, daß die einzelne Form als selbständige Gattung fortdauern oder einen ganzen Stil repräsentieren konnte, wie die Sapphische Ode, das Sonett, das Ghasel. (Ich erinnere an meine Bemerkungen über antike und neuere deutsche Strophen.)

Das weist auf das Ziel, das von Worringer in seiner Gegenüberstellung gotisch-germanischer und antiker Ornamentik verfolgt wird. Das stimmt mit der von Wölfflin mehrfach verfochtenen Ansicht überein, daß deutsches Wesen dem Linear-Tektonischen von Grund aus fern sei, ebenso wie Italien der strengeren Tektonik noch zuneige, wenn es zum Barock weitergehe. Es zählt diese wichtige Unterscheidung des Gegensatzes der Volksstile zu den feinfühligen Einschränkungen, durch die sich bei Wölfflin die Härte einer systematischen Trennung der Renaissance- und der Barockkunst mildert. So unbedingt er Dürer oder gar Holbein für die Renaissance in Anspruch nimmt, er weiß gleichwohl, daß die Linie für diese deutschen Vertreter des Linearen nicht das bedeutet, was sie für die Italiener ist. Er sagt das, wohlbewußt, daß wir gewöhnt sind, in der festen Zeichnung die eigentümliche Kraft der alten deutschen Kunst zu sehen. Allein er selbst wendet ein (S. 36 f.), daß die klassische deutsche Zeichnung, die sich nur langsam und mühsam spätgotisch-malerischem Knäuelwerk entwindet, wohl auf Augenblicke an italienischem Lineament ihr Muster

suchen könne, im Grunde aber der isolierten reinen Linie abhold sei. „Die deutsche Phantasie läßt alsbald Linie mit Linie sich verflechten, statt der klaren, einfachen Bahn erscheint der Linienbündel, das Liniengewebe; Hell und Dunkel treten früh zu einem malerischen Eigenleben zusammen, und die einzelne Form geht unter im Wogenschlag der Gesamtbewegung.“ Wölfflin faßt das alles epigrammatisch zusammen in die Wendung: Rembrandt, den die Italiener so gar nicht verstehen konnten, ist im Norden früh vorbereitet. Er fügt noch hinzu, daß gleiches wie für die Malerei auch gelte für die Plastik und die Architektur.

Vorläufig ergaben sich nur Zeugnisse für die allgemeine Verwandtschaft der Richtlinien so Strichs wie der beiden Kunsthistoriker. Näher heran an die Anschauung vorerst Worringers kommt Strich, wenn er von gesteigerter Bewegung in der Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts redet. Der Ausdruck „Bewegung“ erscheint indes bei Gelegenheit natürlich auch in Wölfflins Äußerungen über die Barockkunst. Mit Wölfflin spricht Strich dem sechzehnten Jahrhundert den Sinn für den Reiz der Bewegung ab. Dieser Sinn erwache im nächsten Jahrhundert und bringe der Lyrik eine Fülle neuer Motive und Formen. So fänden die Nürnberger Dichter immer neue Worte zur lyrischen Darstellung des fließenden Wassers, des wehenden Windes; das ganze Jahrhundert treibe ein lyrisches Farbenspiel.

Ganz nahe an Worringer heran kommt endlich Strich, wenn er das Komparative und Superlative des neuen Sprachstils kennzeichnet. Gryphius erhebt noch den übertriebensten Ausdruck durch ein „mehr als“ über alle Grenzen. Strich fühlt sich an die Romantik erinnert durch die unendliche Verflüchtigung der steigernden Wendungen wie des Geistes Geist, des Endes Ende, des Wesens Wesen, des Goldes Gold. Wichtiger ist, daß er in dieser Übertreibung eine Verwandtschaft mit dem Charakter der altgermanischen Dichtung empfindet. Ganz im Sinne Wor-

ringers, aber natürlich auch Scherers nimmt er den Stil der altgermanischen Poesie. Im Gegensatz zu dem klassischen Gleichmaß der Bewegung lasse altgermanische Dichtung die Worte und Satzglieder, die den Ton tragen, in synonymen Gestalten immer bewegt und verwandelt wiederkehren. Die gleiche verwandelnde und anhäufende Bewegung beobachtet Strich an der Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts.

Noch an anderem erkennt Strich die Verwandtschaft deutscher Barockdichtung mit dem altgermanischen Stil. Er weist hin auf die barocken Umschreibungen der Edda, er bemerkt, daß seit der germanischen Heldendichtung keine solche Bewegung des Tones gewaltet habe.

Diese Feststellungen, die durchaus an Worringer gemahnen, wären indes aus den Gründen, die ich oben angab, auch ohne Worringer zu erbringen gewesen. Sie ruhen auch nicht auf dem Grundsatz wechselseitiger Erhellung der Künste. Worringer kann durch seine Verknüpfung altgermanischer Dichtung und altgermanischer bildender Kunst zwar Strich angeregt haben, er bot ihm aber nur, was schon unsere bloße Fachkenntnis des altgermanischen Dichtungsstils zu bieten hatte. Dagegen beruft sich Strich mitunter auch ausdrücklich auf bildende Kunst und tritt damit unmittelbar an Wölfflins Seite.

Eine besonders starke Leuchtkraft, die an Rembrandt gemahne, entdeckt er in Gedichten des siebzehnten Jahrhunderts, „in denen gleichsam ein leuchtender Schluß blitzschnell aus dem vorhergehenden Dunkel bricht, das nun in ihm ertrinkt.“ Dieser Drang zum pointierten Ende hin, der die einzelnen Teile zugunsten des ganzen Gedichtes entwerte, leihe dem lyrischen Stil des Jahrhunderts eine treibende und vereinheitlichende Bewegung, die es vorher und nachher nicht gegeben habe.

Sehe ich richtig, wenn ich annehme, daß hier nicht ein beliebiger Vergleich mit Rembrandt vorliegt, eine Verbindung, die schon aus der bloßen Tatsache von Rem-

brandts Helldunkel abzuleiten ist, sondern ein deutlicher Bezug auf Wölfflins Kategorie der Vereinheitlichung? Und arbeitet Strich nicht mit den Kategorien des Nichtlinearen und Atektonischen, wenn er in Liedern des siebzehnten Jahrhunderts vermöge des häufigen Refrains oder dank einem Reim, der an allen Strophenenden wiederkehrt, eine stets erneute Bewegung verspürt, den Meister solcher Bewegung aber in Gryphius entdeckt, „dessen Sonette eine so atemlose Bewegung haben, daß die einzelnen Verse in ihr untergehen und die Fugen der Sprache, der Rhythmik, der Gliederung sich auflösen"?

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, daß Strich sich seine Wege hier wirklich von Wölfflin erhellen lasse. Er übernimmt entweder Begriffe, die sich aus Wölfflins Kategorien ergeben, oder er bildet Begriffe Wölfflins derart um, daß sie für die Welt der Dichtung taugen. Vereinheitlichung als Entwertung der einzelnen Teile des Kunstwerks taugt ebenso für bildende Kunst wie für Dichtkunst. Auflösung der Fugen der Sprache, der Rhythmik, der Gliederung in einer Dichtung hat mindestens etwas Verwandtes mit dem Verzicht auf scharfe Umrisse und auf strenge Tektonik, auf geschlossene Wirkung, mit den Zügen also, die von Wölfflin der Barockkunst zugebilligt werden.

Strich hat über den Stil der Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts noch anderes zu berichten. Es ist ihm sicherlich nicht einzig und allein darum zu tun, Wölfflins große Gegenüberstellung der Renaissance und des Barocks in das Gebiet der Poesie zu übertragen. Aber kaum dürfte er bestreiten können, daß er für die Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts etwas Ähnliches leisten wollte wie Wölfflin für die bildende Kunst des Barocks. Ich beglückwünsche ihn zu dem guten Gedanken. Ich verkenne aber auch nicht die Gefahren, denen er sich aussetzt. Es sind die Gefahren jeder synthetischen Verknüpfung, die gleichen Gefahren, denen auch Wölfflin nicht ganz entgeht. So fühlbar über-

dies die Merkmale gerade der Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts sind, sie wird doch gewiß nicht von Persönlichkeiten getragen, die auch nur von ferne heranreichen an die Größe der Rembrandt, Rubens, Velasquez. Wölfflin ist durch seinen Stoff von vornherein weit mehr darauf angewiesen, das Individuelle des einzelnen Künstlers und des einzelnen Kunstwerks zu ergründen. Ihm dient — wie ich zu zeigen suchte — das Allgemeine seiner Kategorien doch vor allem zum Verdeutlichen des Eigentümlichen einzelner Erscheinungen. Strich gelangt nicht wesentlich über das Allgemeine hinaus. Es bleibt die große Frage übrig, ob gleiche Mittel an Lyriker hohen Rangs überhaupt gewendet werden können. Ist der Lyrik Goethes mit diesen Mitteln etwas abzugewinnen? Eine Methode, die sich nur für die Kleinen eignet, erweckt Bedenken.

Ferner arbeitet Strich wie Wölfflin mit der Gegenüberstellung von Erscheinungen des sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts. Zuweilen glücken ihm fast ganz so schlagende Antithesen wie Wölfflin. Bedeutet aber für das Ganze der starke Gegensatz eines Meisterlieds des sechzehnten Jahrhunderts und eines pegnesischen Schäfergedichts auch nur entfernt so viel wie der Gegensatz von Bildern Dürers und Rembrandts? Man wird das Gefühl schwer los, daß zwar Wölfflin aus langjähriger Prüfung und Vergleichung der grundverschiedenen Kunstwelten von Renaissance und Barock zu festen Begriffen, zu Worten gelangt ist, die diesen Gegensatz logisch verdeutlichen, daß Strich hingegen seine eigentliche Stütze in der Überzeugung hat, die Gegensätze der beiden Jahrhunderte müßten ungefähr so, wie Wölfflin sie in der bildenden Kunst beobachten konnte, auch in der Dichtung bestehen. Gerade weil Wölfflin in der glücklichen Lage war, einen weithin bekannten Stoff von höchstem künstlerischen Werte zu deuten, muß sein Nachfolger auf dem Gebiet der Dichtkunst den wenig bekannten Stoff, den ihm das sechzehnte

und siebzehnte Jahrhundert in Deutschland bietet, in breitestem Umfang heranziehen, will er nicht ständig dem Einwand ausgesetzt sein, daß er aus einer Fülle von Möglichkeiten nur einige wenige herausgesucht habe, die für seine Rubriken verwertbar sind.

Gegensätze wie die zwischen Raffael und Rembrandt sind jedem fühlbar und geläufig. Man freut sich, wenn Wölfflin sie begrifflich verdeutlicht. Die Züge der deutschen Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts sind sicherlich sehr auffällig und machen sich auch bei flüchtiger Musterung stark geltend. Dagegen dürfte sogar ein guter Kenner des sechzehnten Jahrhunderts die künstlerische Prägung lyrischer Gedichte des unlyrischen sechzehnten Jahrhunderts nur schwer zu einem einheitlichen Bilde verschmelzen können. Glückt es ihm, so bleibt immer noch und auch nach Strichs Untersuchung die Frage ganz offen, ob zu diesem Bilde die Eigenheiten von epischer und dramatischer Dichtung des sechzehnten Jahrhunderts passen. Denn das ist doch gewiß: Strichs Gegenüberstellung der Lyrik beider Jahrhunderte hat nur dann eine unbestreitbare Berechtigung, wenn die gegensätzlichen Züge auch auf epischem und dramatischem Gebiet sich nachweisen lassen.

Synthesen auf dichterischem Gebiet im Sinn und mit den Mitteln Wölfflins sollten mithin besser nur gewagt werden, wenn sie auf dem gesamten Gebiet der Dichtkunst aufbauen können, wenn sie nicht bloß die Lyrik berücksichtigen. Sie werden auch dann nicht den Einwand widerlegen, dem die große Synthese Wölfflins — wie ich darzulegen suchte — unterworfen bleibt: gelten die Wandlungen von der Renaissancereihe der Kategorien zur Barockreihe wirklich auch außerhalb der Renaissance und des Barocks? Und so müßte auch hier die schwere Aufgabe vorerst gelöst werden, die Betrachtung auszudehnen auf die gesamte Dichtung der Weltliteratur, ganz wie Wölfflins Synthese an der gesamten bildenden Kunst geprüft sein

will. Um so nötiger scheint es mir, vorläufig den Wert der Kategorien Wölfflins ohne alle synthetischen Nebengedanken zu prüfen, ehe wir sie zu literargeschichtlichen Bauten nutzen.

Wieweit wir noch von der Möglichkeit entfernt sind, über den Stil der deutschen Dichtung, die dem siebzehnten Jahrhundert vorangeht, etwas Festes zu sagen, bezeuge ein Beispiel, auf das ich schon früher einmal mich bezog. Ist der Stil der deutschen Volksbücher deutsch im Sinne germanischer Bewegtheit oder entspricht er mehr der Ruhe der Renaissance? Mit anderen Worten: hat Richard Benz recht, wenn er die Volksbücher gegen die Renaissance ausspielt?

Richard Benz legte es in seinem Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung „Die deutschen Volksbücher“ (Jena 1913) von vornherein weit weniger auf die Feststellung gegensätzlicher Stile als auf eine Rettung an. Ihm galt es ganz und gar nicht, zwei Polen dichterischer Gestaltung ihren Formwillen abzufragen, er nahm vielmehr sofort die einseitige Stellung eines unbedingten Verfechters der deutschen Volksbücher ein und wurde somit aller deutschen Dichtung, die auf andere Form eingestellt ist, gründlich ungerecht. Er blieb bei ästhetisierenden Werturteilen von beschränkter Geltung stehen. Gleichwohl tun sich angesichts seiner Behauptungen bedeutende Fragen auf, die beantwortet sein wollen.

Benz hört aus den erzählenden Versen Hartmanns nur einen törichten Plauderton heraus, wie er einer verderbten Zeit angehöre, die keines wahren Ernstes mehr fähig sei. Nur durch die spätere Übertragung der Verse in ungebundene Rede hätten die alten Überlieferungen wahres dichterisches Leben gefunden. Und wiederum nur nachdem die italienische Renaissance die alte Prosa zerstört und von unserem künstlerischen Urteil Besitz ergriffen hatte, sei das Mißurteil möglich geworden, daß die Volks-

buchgestalt in ungebundener Rede weiter nichts sei als trockene und matte Prosaauflösung einer künstlerisch gedachten und mit psychologischer Feinheit durchgeführten Vorlage.

Benz ist überzeugt, daß in den Prosaauflösungen wie in den Übersetzungen des ausgehenden Mittelalters von vornherein ein volksmäßiger Stil erreicht worden sei. Er läßt sich von dieser Überzeugung nicht abbringen durch die Tatsache, daß Adlige und Gelehrte an den Übersetzungen mitgearbeitet haben. Weil diese Prosaauflösungen und Übersetzungen im Laufe der Zeiten zu Volksbüchern geworden sind, meint Benz in ihnen den echten deutsch-volkstümlichen Ausdruck und Stil feststellen zu dürfen. Der höfischen Dichtung der mittelhochdeutschen Blütezeit aber macht er ebenso wie der späteren deutschen Dichtung, die auf die Form der Volksbücher herabzublicken gewohnt war, den Vorwurf des Undeutschen und der Ausländerei.

Gegen Benz brachte ich, gestützt auf Worringers Versinnlichung des gotisch-germanischen Formwillens, schon vor mehreren Jahren (Zeitschrift für den deutschen Unterricht 1914 28, 9 f.) Einwände vor. Benz nennt den Stil der deutschen Volksbücher gotisch. Steht indes die rastlose Wortverschwendung der höfischen Epiker nicht weit näher dem nordisch-gotischen Stil als der knappe und sachliche Stil des Volksbuchs? So fragte ich damals. Ich gab zu, daß in Wolframs Erzählungen die Maßlosigkeit, die Sucht nach übersinnlicher Verzückung nicht mehr so ungebrochen walte wie in den Kundgebungen altgermanischer Kunst. Aber ich behauptete, daß im Gegensatz zu Homer sowohl Wolfram wie Hartmann Eigenheiten der Form aufwiesen, die der unendlichen Melodie der nordisch-gotischen Linie nahekommen. Unendliche Bewegtheit sei der Schlußeindruck auch der Schöpfungen höfischer Epik.

Ich gestehe heute gern, daß diese Einwände etwas zu allgemein gehalten waren. Damals war es mir wirklich

nicht um ausführliche Erwägung einer Frage zu tun, die im Zusammenhang einer Ergründung des Wesens künstlerischer Prosa nur für eine Nebenfrage gelten konnte. Auch jetzt muß ich mich leider mit wenigen Andeutungen begnügen. Es ist nur selbstverständlich, daß schon Wolfram und Hartmann beträchtliche Stilgegensätze bezeichnen. Über den „dunklen Stil" Wolframs und über dessen Voraussetzungen äußerte sich vor kurzem einsichtig und kenntnisreich S. Singer (Wolframs Stil und der Stoff des Parzival. Sitzungsberichte der Wiener Akademie, philosophisch-historische Klasse Bd. 180, Abhandlung 4). Der dunkle Stil ist zwar schon bei den nordischen Skalden, aber auch bei provenzalischen Lyrikern anzutreffen, ja natürlich auch in der Antike. Wie grundsätzlich fern Hartmann und Gottfried diesem dunklen Stil stehen, ist bekannt.

Nennt man Wolframs Kunst mit dem Namen Barock, so scheinen Hartmann und Gottfried einer entgegengesetzten Welt anzugehören. Gleichwohl offenbart sich die innere Verwandtschaft der Ausdrucksformen aller drei Dichter, wenn sie neben die schlichte Strenge der sogenannten Volksbücher treten. Auf die Gefahr hin, daß ich den Anschein erwecke, mit Stimmungsvergleichen zu arbeiten, erinnere ich an den Gegensatz des Linearen und des Malerischen, wie er von Wölfflin gefaßt wird, und wage vom Linearen des Volksbuchs und von dem Malerischen der höfischen Epik zu reden. Sehe ich, gewarnt durch Fingerzeige, die ich oben erwähnte, von solcher Terminologie ab, so darf ich mindestens behaupten, daß für die höfischen Epiker das Wort etwas ganz anderes bedeutet als für die Volksbücher, daß es vollends zu den mitgeteilten Tatsachen in grundverschiedenem Verhältnisse steht. Gegensätze wie Sachlichkeit und Unsachlichkeit, Objektivität und Subjektivität, Verzicht auf persönliche Einmischung und starkes Hervortreten des Erzählers, scheinbare Teilnahmslosigkeit des Berichterstatters und stete Her-

vorhebung des Gefühlsgehalts einzelner Augenblicke und als Ergebnis aller dieser Gegensätze fast trockene Schlichtheit und ein üppiges Wortgerank: das sind die beiden Pole des Erzählungsstils einerseits der Volksbuchprosa, anderseits der höfischen Epiker.

Es sollte keines Nachweises bedürfen, daß solche Gegensätze nicht mit den bloßen Wendungen Kunst und Unkunst abzutun sind. Mögen die höfischen Epiker künstlerisch immer auf einer höheren Stufe stehen als sämtliche Volksbücher des ausgehenden Mittelalters, so entspricht die Gestaltung der Volksbücher ohne Zweifel einer künstlerischen Neigung, die auch zu höchsten dichterischen Leistungen führen kann. So weit hat Benz recht.

Der Verzicht auf alles Rankenwerk, die strenge Gedrängtheit ist aber der Grundzug der Erzählungskunst, deren Schöpfer Boccaccio ist. Wilhelm Schlegel gedenkt einmal (Berliner Vorlesungen 3, 246) der „verschwenderischen Fülle des Faktischen im Boccaz und andern guten italienischen und spanischen Novellisten“ und bringt sie in Gegensatz zu der „sehr wässerigten dünnen Speise“ der Romane seines Zeitalters. Er erblickt in Boccaccio das große Muster Ariosts und denkt dabei an die rasche Bewegung, Leichtigkeit, Konzision der Erzählungen Ariosts, an das Verzichtleisten auf unpassenden Schmuck, das man ihm dann und wann als Trockenheit vorgeworfen habe. Auch wenn er das „endlose Geschwätz“ der „Contes“ von Lafontaine gegen Boccaccios Novellen hält, bezeichnet er den entscheidenden Stilcharakter der Erzählungskunst des Renaissancedichters. Wieland, der über Lafontaine noch hinausging in der Richtung einer vielgestaltigen Wortbeweglichkeit und dem Wesen höfischer Erzählungskunst des Mittelalters ganz nahe kam, wird von Schlegel (3, 244) — man meint Benz über Hartmann reden zu hören — mit dem vernichtenden Urteil bedacht: „Ein solcher blinder Trieb zu reimen und Verse endlos aneinanderzureihen, ohne

Wirkung, ohne Zweck und Ziel, gibt uns den Begriff eines poetischen Staaren."

Verdeutschungen Boccaccios und seiner Genossen führten dem Deutschen den Stil der knappen, sachlichen Gedrängtheit zu. Mochten diese Übersetzungen noch so weit hinter dem Urbild zurückbleiben, sie konnten schlechterdings nicht in die bewegliche Wortfülle, in das wortreiche Geranke der höfischen Dichtung übergehen. Selbst wenn der Übersetzer des fünfzehnten Jahrhunderts Niklas von Wyle schulmeisterhaft pedantisch sein Deutsch den undeutschesten Bräuchen der lateinischen Syntax anpaßt, schwebt ihm dunkel die Vorstellung vor Augen, daß er den Eigenheiten des erzählenden Stils der italienischen Renaissance dergestalt am nächsten komme. Mit Gregor von Heimburg verficht er die Ansicht, „daz ain yetklich tütsch, daz usz gůtem zierlichen und wol gesatzten latine gezogen und recht und wol getranferyeret wer, ouch gůt zierlich tütsche und lobes wirdig, haissen und sin müste, und nit wol verbessert werden möcht." (Vgl. Bruno Strauß, Der Übersetzer Nicolaus von Wyle. Berlin 1912 S. 3.) Man unterschätze den Reiz nicht, den die neue Sachlichkeit, die sich an der Antike geschult hatte, auf die Welt und auch auf die Deutschen ausüben mußte! Und man tue diese Wirkung und die dichterischen Werke, die von ihr erzeugt wurden, ja nicht ab mit dem Wort Nachahmungssucht! Wie die Deutschen des dreizehnten Jahrhunderts reif waren, den Reiz wortreicher dichterischer Gedankenspiele zu fühlen, so tat sich ihren Nachfahren seit etwa 1400 der Zauber wortsparender ungebundener Rede auf.

Ihn verkündeten ebenso die Übertragungen wie die Volksbücher. Es muß eindringlicher Untersuchung überlassen bleiben, die Frage zu beantworten, ob die Volksbücher wirklich schon durchaus dem Gefolge der Verdeutschungen angehören, die ihrerseits auf Werke vom Stilgefühl und Formwillen der Renaissance zurückgehen.

Sind wir überhaupt in der Lage, diese Frage jetzt schon mit einiger Genauigkeit zu beantworten? Oder fehlen uns noch immer die rechten Grundlagen zu einer genauen Altersbestimmung der Volksbücher? Ich kann das alles hier nicht erwägen. Um so mehr halte ich aber an meiner Behauptung fest, daß die Verdeutschung einer Novelle des Boccaccio aus der Zeit um 1500 den gleichen Erzählungsstil an sich hat wie die Volksbücher des ausgehenden Mittelalters. Es ist der Erzählungsstil der Renaissance.

Zugegeben sei, daß der Weg vom italienischen zum deutschen Boccaccio damals noch sehr weit war. Ich leugne auch nicht, daß in dem Gespräch „Der Ackermann und der Tod" von 1400, das heute für das einzige wirklich überragende Kunstwerk deutscher Sprache aus den drei Jahrhunderten der Renaissance und der Reformation gilt, die Fähigkeit dichterischen Gestaltens weit erfolgreicher mit den Mitteln der Wortkunst der Renaissance arbeitet als die Verdeutscher der Novellen und die Verfasser der Volksbücher. Enea Silvio Piccolominis Geschichte von Euryalus und Lukretia ferner ist in lateinischer Urfassung, aber auch in deutscher Übertragung mit den deutschen Volksbüchern gewiß nicht in allem verwandt. Aber die antikisierende Strenge der Renaissanceprosa bleibt für die beiden Schöpfungen der Renaissance bestehen, mögen sie immer mit Mitteln kunstreicher Rhetorik arbeiten, die sich das deutsche Volksbuch versagt. Auch in diesem Fall gilt es, das Wesentliche und Entscheidende nicht zu übersehen neben sicherlich bedeutsamen Zügen, die zwar Unterschiede bedingen, jedoch den Haupteindruck einer nahen Verwandtschaft nicht aufheben können.

Niemand mute mir zu, daß ich mit diesen wenigen Worten die große und schwere Frage erledigen will. Man nehme alles, was ich da über den Stil der deutschen Volksbücher sagte, nur als Anregung, als Anlaß zur näheren Ergründung von Formeigenheiten, die meines Wissens noch

der Erfassung harren. Ich wollte ja nur zeigen, wie wenig Benz die entscheidenden Züge sprachlichen Gestaltens, von denen er so viel sagt und die für seine eigentlichen Absichten so wichtig sind, tatsächlich zu erfassen vermag. Sind wir aber nicht samt und sonders noch recht weit entfernt von der Möglichkeit, etwas Genaueres über den Stil der ungebundenen Rede des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit vorzubringen?

Ich bin mir auch bewußt, daß der Versuch, den Stil dieser Prosa einfach zur sprachlichen Ausdrucksform der Renaissance zu stempeln, gerade wegen der Kürze, mit der ich hier zu arbeiten gezwungen bin, allen Einwänden ausgesetzt bleibt, die ich soeben selbst gegen Strichs Synthese vorbrachte. Ja ich kann nicht leugnen, daß ich — ganz wie ich es von Strich annehme — mich auf Wölfflin stütze und daß mir durch ihn die Augen geöffnet wurden für den Grundzug der Renaissanceprosa, wie ich ihn jetzt fühle. Irre ich wirklich, so wäre damit indes nur der Beweis geliefert, wie dringend wir eingehender Erforschung des Künstlerischen der sprachlichen Formung von Dichtwerken bedürfen, die gewiß über unzulängliche Beachtung nicht zu klagen haben, aber fast immer nur vom Standpunkt stofflicher Quellenforschung oder grammatisch-lexikographischer Bestimmung und Verwertung angefaßt werden.

4.

Die Kategorien Wölfflins sind mir vor allem wertvoll, weil sie ausgezeichnete Mittel darstellen, die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten einzelner Künstler und einzelner Kunstwerke zu erfassen. Sie zu weiten geschichtlichen Bauten jetzt schon zu verwerten, scheint mir nicht ungefährlich. Gilt das schon für die bildende Kunst, in deren Dienste Wölfflin tätig ist, so gilt es vollends für eine Er-

gründung der Form dichterischer Schöpfung. Wer die Kategorien Wölfflins an Dichtungen anwendet, muß doppelt vorsichtig sein. Ihm stellt sich vor allem die Aufgabe, den Wert der Kategorien für die Formbetrachtung der Dichtung zu prüfen. Bisher ist das nicht geschehen, und so darf, ja muß ich versuchen, es nachzuholen. Auch Strich beantwortete die methodologische Vorfrage nicht, sondern wendete — wenn anders ich richtig sehe — Kategorien Wölfflins ohne weiteres auf die Poesie an.

Sind diese Kategorien von der bildenden Kunst auf die Dichtung übertragbar? Besitzt die Poetik nicht vielleicht längst Kategorien, die gleiches bezwecken und erreichen lassen? Bergen sich unter den Worten, die von Wölfflin für seine Kategorien benutzt werden, nicht Begriffe, die dem Erforscher von Dichtungen ohnedies geläufig sind?

Wenn ich diese Fragen zu beantworten versuche, bin ich mir bewußt, erkenntnistheoretische Arbeit leisten zu müssen. Und so fühle ich mich verpflichtet, nur ganz langsam vorwärtszuschreiten und aufs sorgsamste zu prüfen, damit ich nicht zu Scheinergebnissen gelange. Noch viel mehr als bisher handelt es sich fortan darum, den Wert oder Unwert wechselseitiger Erhellung der Künste und ihrer Betrachtungsweisen darzutun. Ich erinnere an die Einwände, die gleichfalls von einem erkenntnistheoretischen Standpunkt Meumann gegen landläufige Formeln vorbrachte, deren Absicht auf wechselseitige Erhellung der Künste geht. Durch Meumann gewarnt, muß ich mich hüten, auf bloße Stimmungsvergleiche zu verfallen. Die Kategorien Wölfflins dürfen natürlich nur dann auf das Gebiet der Dichtung übertragen werden, wenn sie Formeigentümlichkeiten bezeichnen, die ebenso der Dichtung wie der bildenden Kunst zukommen. Sachliche Übereinstimmung der Künste erlaubt allein, gleiche Mittel der Erforschung anzuwenden.

Von den fünf Kategorienpaaren Wölfflins sind zwei von vornherein nicht ausschließlich an die bildenden Künste

gebunden: das vierte und das fünfte. Der Gegensatz des Vielheitlichen und Einheitlichen ist ganz wie der Gegensatz absoluter und relativer Klarheit des Gegenständlichen auf allen geistigen Gebieten anzutreffen. Beide Gegensatzpaare gewinnen natürlich noch eine besondere Bedeutung für Werke bildender Kunst, aber von dieser besonderen Bedeutung kann mühelos abgesehen werden. Gleichwohl darf, wer von Vielheit und Einheitlichkeit, von absoluter und relativer Klarheit des Gegenständlichen auf dem Felde der Dichtkunst spricht, der eigentlichen Absicht Wölfflins durchaus treu bleiben und den Gegensatz formstrenger und freigeformter Dichtung genau so bezeichnen, wie Wölfflin den Widerstreit der Kunst von Renaissance und Barock durch diese Begriffe vergegenwärtigt.

Dagegen scheide vorläufig der zweite Gegensatz, das Flächenhafte und Tiefenhafte, aus. Fläche und Tiefe sind im strengen Sinn des Wortes nur der Raumkunst eigen, nicht der Zeitkunst. Nur im übertragenen Sinne wäre von Fläche und Tiefe in der Dichtung etwas zu sagen.

A. Riehl arbeitete allerdings lange vor Wölfflin mit einem verwandten Gegensatz im Sinne wechselseitiger Erhellung der Künste. Seine „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst“ (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 1898 22, 109) enthalten die Sätze: „Was für ein Werk der bildenden Kunst der Gegensatz zwischen Hauptfläche und Hintergrundsfläche und ihre wechselseitige Beziehung bedeutet, ist für ein Werk der dramatischen Poesie die Gegenüberstellung der Anfangslage und Schlußsituation und ihr einheitliches Zusammenwirken. Zwischen diesen beiden Endpunkten, die niemals fehlen dürfen und ihrer Wirkung nach stets deutlich hervorgehoben werden müssen, verläuft die dramatische Handlung als ein einheitliches Ganzes.“

Auch Wölfflin meint das Verhältnis von Hauptfläche und Hintergrundsfläche. Da er indes den Gegensatz zweier

künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten verfolgt, nimmt er von vornherein eine andere Stellung zu der Frage ein als Riehl. Flächenstil, also flächige Behandlung des Vordergrunds und eine entsprechende Behandlung des Hintergrunds, tritt einem Stil entwerteter Fläche gegenüber. In diesem Stil lockert sich der Zusammenhang; die Tiefenfolge der Bildelemente fängt zu sprechen an. „Eine vordere Fläche wird immer ideell vorhanden sein, aber man läßt die Möglichkeit nicht mehr aufkommen, daß die Form sich flächenmäßig zusammenschließt", sagt Wölfflin (S. 81). Der Hintergrund oder vielmehr die Bewegung zum Hintergrund hin gewinnt an Bedeutung.

Ich aber bekenne, daß ich weder in Riehls noch in Wölfflins Auffassung tatsächlich Anhaltspunkte finde für eine vertiefte Erfassung des Zusammenhangs von Anfangslage und Schlußsituation eines Dramas. Augenscheinlich habe ich eine ganz andere Vorstellung von bildhafter Betrachtung einer Dichtung als Riehl. Doch ich möchte den Versuch, Riehls Auffassung genauer zu bestimmen, noch etwas verschieben. Offen aber lasse ich die Frage, ob der Gegensatz, der von Wölfflin gemeint wird, etwa der gegensätzlichen dichterischen Möglichkeit entspricht, entweder eine (meist beschränkte) Anzahl von Menschen neben und nacheinander auftreten zu lassen, ohne die eine Gestalt gegen die andere wesentlich herabzudrücken, oder aber eine Fülle von Menschen in Bewegung zu setzen, die nur zum kleineren Teil uns dauernd gegenwärtig bleiben, während die Mehrzahl bloß für kurze Zeit neben den Hauptgestalten uns wichtig wird. Ich denke selbstverständlich an den Gegensatz, der sich besonders deutlich einerseits in der klassischen französischen, anderseits in der Dramatik Shakespeares bewährt. Gerade dieser Gegensatz entspräche ja nach seinem innersten Wesen den Gegensätzen, die von Wölfflin der Kunst der Renaissance und des Barocks zuerkannt werden.

Mit dieser Frage begebe ich mich schon auf das Gebiet, das ich in jüngster Zeit vielfach zu beschreiten versuchte, auf das Feld der Architektonik der Poesie. Mindestens gerate ich in die Nähe meines Aufsatzes über Shakespeare. Da arbeite ich ja mit Wölfflins drittem Typenpaar, mit geschlossener und offener Form, mit Tektonik und Atektonik. Die nähere Erörterung dieses Typenpaares aber verschiebe ich ebenso wie die Auseinandersetzung mit Riehl noch um ein weniges.

Das erste Typenpaar, der Gegensatz des Linearen und Malerischen, läßt sich im strengsten Sinn auch innerhalb der Dichtung verwerten. Aber der Gegensatz schöpft dann die Möglichkeiten dichterischen Verfahrens nicht so aus, wie er die Möglichkeiten bildender Kunst umfaßt. Kann der bildende Künstler nur linear oder malerisch verfahren, so kann der Dichter entweder linear oder malerisch, er kann aber auch weder linear noch malerisch sein. Ich nehme dabei die Begriffe im Sinne der beiden gegensätzlichen Möglichkeiten anschaulicher Darstellung, also nach ihrer strengen Bedeutung. Lineare oder malerische Technik herrscht dann nur bei dem Dichter, der vor unser inneres Auge Gegenständliches zaubern will. Eine große Anzahl Dichter verzichtet jedoch auf alle Vergegenwärtigung des Gegenständlichen. Ja heute läuft man Gefahr, überhaupt für rückständig gehalten zu werden, wenn man von Vergegenwärtigung des Gegenständlichen in Dichtungen redet. F. Th. Vischers einseitige Behauptung, wer dem inneren Auge nichts gebe, wer nicht zeichnen könne, sei kein Dichter, rief den berechtigten Einspruch Theodor A. Meyers hervor. Nur sollte aus Meyers Erörterungen nicht geschlossen werden, daß es den Unterschied anschaulicher und unanschaulicher Dichtung nicht gebe, oder gar daß jeder Versuch, Gegenständliches in Dichtungen durch das Wort festzuhalten, auf Dilettantismus hinauslaufe. In kurzem habe ich von Schillers Gegenüberstellung plastischer und musikalischer Poesie zu

sprechen. Schiller wird durch diese Gegenüberstellung trotz allem auch zum Anwalt gegenständlicher, d. h. anschaulicher Dichtung. Er denkt überdies, wenn er von gegenständlichem Dichten berichtet, an Goethe. Vor, neben und nach Goethe waren jederzeit so ungemein viele Dichter bemüht, durch ihre Worte innere Anschauungen zu erwecken, daß wesentliche Züge der Dichtung aller Zeiten verloren gingen, wenn engherzige Betrachtung sich um die Versuche nicht kümmerte, das Lineare und das Malerische, die Umrißtechnik und die Technik der Farben und des Lichtes auch der Wortkunst dienstbar zu machen.

Strich möchte sogar erweisen, daß im sechzehnten Jahrhundert deutsche Dichtung linear, im siebzehnten malerisch arbeite. Er vermeidet auch in diesem Falle einen Hinweis auf Wölfflin, ja er bedient sich nicht der Ausdrücke linear und malerisch. Aber er stellt einem Meisterlied des sechzehnten Jahrhunderts Verse gegenüber von Zesen, aus einem pegnesischen Schäfergedicht und aus einem Gedicht der zweiten Schlesischen Schule (S. 43 f.). Die Gedichte der Barockzeit tragen — wie Strich hervorhebt — nicht nur viel greller die Farben auf, sondern lassen die Farbe als Darstellungsmittel allein herrschen. In dem Meisterliede bezeichnen hingegen nicht die wenigen Grundfarben, sondern die plastischen Formen und Linien das Schönheitsideal. Strich verwertet überdies noch Wölfflins Kategorie der Vielheit, wenn er hinzusetzt, daß die Darstellung möglichst sprunglos vom Scheitel bis zum Fuße führe. In den drei Dichtungen des siebzehnten Jahrhunderts sei alles auf Licht und Farbe angelegt; die Darstellung des Gewandes ergebe den Eindruck fließender Bewegung. Es entspricht Verknüpfungen Strichs, die schon oben erwähnt sind, wenn er hinzusetzt, erst der Sturm und Drang und zwar Heinse, dann die Romantik und zwar Tieck hätten wieder gleiche Farbigkeit der Darstellung.

Strenger als in diesem Falle schließt sich Strich kaum ein anderes Mal an Wölfflin an. Die Bedenken, die ich geltend machte, treffen denn auch abermals zu. Überzeugt uns wirklich das eine Beispiel aus dem sechzehnten Jahrhundert, daß diese Zeit dichterisch samt und sonders dem Renaissancetypus Wölfflins angehöre? Und wenn die drei Beispiele aus dem siebzehnten Jahrhundert im Sinne Wölfflins für den Barocktypus der Zeit sprechen, so bleibt immer noch die Frage, ob nicht in beiden Jahrhunderten auch eine dichterische Technik anzutreffen ist, die weder aufs Lineare noch aufs Malerische geht und auf Anschaulichkeit überhaupt verzichtet.

Ich stelle überdies noch die Frage, ob der Gegensatz des Linearen und des Malerischen nicht auch noch in ganz anderem Sinne der Dichtkunst zugänglich gemacht werden könnte. Nach Kräften vermeide ich die Gefahr, nur Stimmungsvergleiche anzustellen, aber ich gehe ausdrücklich von dem strengen Sinn des anschaulich Linearen und anschaulich Malerischen ab. Tut Strich nicht gleiches, wenn er den Sonetten von Gryphius nachsagt, daß sie die Fugen der Sprache, des Rhythmus, der Gliederung auflösen, also wie die Kunst des Barocks auf scharfe Umrisse verzichten? Da ist gar nicht an Anschauliches gedacht, das der Dichter uns vergegenwärtigen möchte. Und verfolgt nicht Wilhelm Schlegels Scheidung plastischer und pittoresker Dichtung tatsächlich dasselbe Ziel? Eine Dichtkunst einerseits, die auf Reinheit und Strenge der Absonderung, auf Einfachheit ausgeht, die sich auf das Wesentliche beschränkt, die isoliert, die auf materielle Reize verzichtet. Und eine Dichtkunst anderseits, die es auf lebendigste Gegenwart anlegt, materielle Reize anstrebt, nicht rein und strenge absondert, sich nicht auf das Wesentliche einschränkt, die einzelnen Eindrücke zu einem bunten Reigen verknüpft. Zugestanden sei, daß diese Bestimmungen zum Teil schon übergreifen in das Gebiet des Gegensatzes von Vielheit und Einheit,

vielleicht auch von absoluter und relativer Klarheit. Aber enthalten sie nicht durchaus Züge, die unmittelbar der Welt der Dichtkunst eigen sind? Ich kann nicht zugeben, daß die Verwandtschaft von Schlegels plastisch und pittoresk und von Wölfflins linear und malerisch nur auf beiläufigen Gefühlen ruhe, sondern sehe eine verwandte Gegensätzlichkeit vor mir, die sich streng logisch erfassen und durchführen läßt.

Kann diese Ausführung auf Beifall hoffen, dann wäre, was ich oben über das Lineare des deutschen Volksbuchs und über das Malerische der höfischen Epik sage, durchaus gerechtfertigt und nicht länger dem Vorwurf bloßen Stimmungsvergleichs ausgesetzt. Wilhelm Schlegel hätte folgerichtig im Volksbuch plastische, im höfischen Epos pittoreske Dichtung feststellen müssen.

5.

Die Frage, wie Wölfflins Kategorien für die Erfassung dichterischen Formens zu verwerten sind, kann noch von anderer Seite erwogen werden. Ist es vielleicht möglich, nach ähnlichen Grundsätzen für die Arbeit des Dichters Kategorien zu gewinnen, ohne daß Wölfflins Kategorien einfach auf die Welt der Dichtung übertragen werden? Es gilt den Grundsatz zu erweisen, nach dem die Kategorien Wölfflins gebildet sind, und zu erkunden, ob der gleiche Grundsatz verwertbar ist für Poesie, ob er gestattet, Kategorien zu bilden, die einen selbständigen Wert für die Ergründung dichterischer Form besitzen, die nicht bloß geborgt sind von der Formergründung bildender Kunst.

Wölfflin selbst leugnet — wie wir wissen —, daß seine Kategorien aus einem Grundsatz abgeleitet sind. Ebendeshalb stellt er sie zu Kants Kategorien in Gegensatz. Das trifft für die Gesamtheit der fünf Kategorienpaare zu.

Aber die beiden Paare, die für uns Erforscher der Poesie besonders wichtig sind, der Gegensatz des Linearen und Malerischen, dann des Tektonischen und Atektonischen, lassen sich wohl auf einen und denselben Gesichtspunkt zurückleiten. Linear geht auf die Zeichnung der Umrisse einer Gestalt, malerisch entstammt der Malkunst, und die Begriffe des Tektonischen und Atektonischen gehören der Baukunst an. Dabei erweckt lineare Zeichnung leicht den Eindruck, als wolle sie Umrisse einer Skulptur vergegenwärtigen. Die Gesichtspunkte der Scheidungen, die von Wölfflin vorgenommen werden, entstammen mithin der üblichen Dreiteilung bildender Kunst. Jede der drei Künste Malerei, Plastik und Baukunst wird in ihrer eigentlichen Betätigung gefaßt, dann aber auch in einer Betätigung, die sie den Nachbarkünsten nähert. In gewissem Sinn arbeitet also auch Wölfflin mit wechselseitiger Erhellung der Künste; er beschränkt sich nur dabei auf die drei bildenden Künste.

Es ergibt sich eine Malerei, die nur mit malerischen Mitteln arbeitet, und eine Malerei, die auch Mittel der Baukunst und der Plastik nutzt. Ebenso eine Baukunst, die mit ihren eigentlichen tektonischen Mitteln auskommt, neben einer Baukunst, die ins Malerische übergeht und dadurch natürlich auch mit der Plastik in Berührung gerät. Endlich eine Plastik, die nur plastisch formt, und eine Plastik von malerischen Absichten; möglich ist auch eine Plastik mit der Neigung zu Wirkungen der Baukunst.

Tatsächlich wird in Wölfflins Betrachtung die Malerei des siebzehnten Jahrhunderts zur eigentlichen Malerei, während die Malerei des sechzehnten Jahrhunderts ins Plastische abbiegt oder vielmehr wie die Zeichnung der Umrisse einer plastischen Figur sich darstellt. Umgekehrt ist die Plastik des siebzehnten Jahrhunderts dem Malerischen zugekehrt. Ähnlich steht es mit der Baukunst.

In Wölfflins Betrachtung drängt sich da etwas ein, das seinem Hauptgrundsatz der Ebenbürtigkeit gegensätz-

licher Pole der Kunst widerspricht. Während er Renaissance und Barock wie gleichwertige Größen nimmt, muß er im Lauf der Darstellung doch immer wieder zwischen eigentlicher Malerei, Plastik und Baukunst und nichteigentlicher Malerei, Plastik und Baukunst scheiden. Die Malerei des Barocks ist ihm ohne Zweifel eigentlichere, malerischere Malerei als die Malerei der Renaissance, Rembrandt in einem strengeren Sinn des Wortes Maler als Raffael.

Diese bedenkliche Nebenwirkung entstammt der Technik von Wölfflins Begriffsentwicklung. Nach gleicher Technik scheiden wir innerhalb der Dichtkunst längst zwischen reiner Epik und Epik mit lyrischem oder dramatischem Einschuß, zwischen reiner Lyrik und Lyrik mit epischem oder dramatischem Einschuß, zwischen reinem Drama und einem Drama von lyrischem oder epischem Wesen.

Ruht Wölfflins Scheidung auf der Dreiteilung der bildenden Kunst in Malerei, Plastik und Baukunst, so ruht unsere Scheidung auf der Dreiteilung der Dichtkunst in Epik, Lyrik und Dramatik. Es gibt also seit langem auf dem Feld der Dichtung Kategorien, die in ihrer Wirkung mit Wölfflins Kategorien linear und malerisch, tektonisch und atektonisch sich vergleichen lassen. Ob freilich die Scheidung von Epos, Lyrik und Drama an Schärfe und Überzeugungskraft mit der Scheidung von Malerei, Plastik und Architektur wetteifern könne, lasse ich dahingestellt.

Auch auf dem Gebiet der Poesie wurde mit solcher Scheidung sehr häufig einzelnen Kunstwerken unrecht getan. Sie verlockt zu Einseitigkeiten. Ich nenne einen bezeichnenden Fall, den ich schon einmal zu besprechen und in rechtes Licht zu rücken suchte (Internationale Monatsschrift 1914 8, 589 ff.).

Otto Ludwig spricht mehrfach von dem „Fehler“ einer „lyrischen Steigerung“ im Drama (etwa in Sterns Ausgabe 5, 435 ff.). Er trennt dramatische von lyrischer Steigerung

und billigt jener allein ein Lebensrecht im Drama zu (vgl. ebenda 5, 103 f.). Die lyrische Steigerung lasse das Gefühl derart vorherrschen, daß Charakteristisches, Exponierendes, Motivierendes geradezu störend werde. Probe des Echttragischen sei, wie in der Gerichtsszene des „Kaufmanns von Venedig" noch ausgesponnene Scherze Raum finden, während die Spannung doch am höchsten ist. Bei der lyrischen Behandlung werde der Affekt des Zuschauers stets gewaltsam angespannt und sinke dann zurück. Gegen das Ende des Aufzugs werde der Zuschauer immer stärker gepackt. Der nächste Aufzug beginne mit einer gewissen Nüchternheit, bis das Kunststück wieder einsetze. „Die lyrische Weise hebt Stetigkeit und Ganzheit des Interesses auf; auf welche beiden dagegen die dramatische Weise als auf ihre Hauptbedingungen hinarbeitet." So urteilt Ludwig. Die Beobachtungen sind von unermeßlichem Wert, das Urteil ist voll Einseitigkeit und Ungerechtigkeit, ist gefällt zugunsten Shakespeares und zum Nachteil der Franzosen und Schillers. Ich wiederhole, was ich schon vor drei Jahren zu sagen hatte: dramatische und lyrische Steigerung sind zwei Pole der Kunst, die gleichberechtigt sind. Daß sie in Ludwigs Erörterung wie ungleichwertig erscheinen, liegt nur an der Wortwahl. Mag die lyrische Steigerung immer lyrische Steigerung heißen, so kann die dramatische auch anders genannt werden, etwa sachliche oder auch bloß unlyrische Steigerung. Dann entfällt aller Anlaß zu Vorwürfen gegen die eine der beiden gleichberechtigten Arten. Sie sind ebenso gleichwertig wie Raffael, der lineare, und Rembrandt, der malerische Maler.

Das Mißliche liegt also nur in der Terminologie. Bedient man sich eines Ausdrucks aus dem Gebiet der Kunst, die in Abschnitte geteilt werden soll, dann entsteht jederzeit die Gefahr, daß eigentliche Kunst von uneigentlicher geschieden wird, während doch nur gleichwertige Gegensätze gekennzeichnet sein wollen.

Gleiche Gefahren läuft eine verwandte Gegenüberstellung zweier Möglichkeiten dichterischen Gestaltens. Ich denke an den Gegensatz von Dichtungen, die nur durch den Inhalt der Worte und durch deren künstlerische Anordnung wirken, und von Dichtungen, die weniger durch den Sinn der Worte als durch die sinnliche Kraft des tönenden Sprachstoffes Eindrücke wecken. Solange beide Möglichkeiten nur als Dichtung des Sinnes und Dichtung des Akustischen einander gegenübertreten, ist von einer verschiedenen Bewertung noch wenig zu spüren. Meist indes wird die Dichtung von akustischer Wirkung im Gegensatz zu einer Kunst des sinnvollen Wortes als musikalische Dichtung bezeichnet. Und dann ergibt sich abermals die Abstufung einer eigentlichen und einer minderwertigen musikalischen Poesie. Denn weil diese zweite Art musikalisch genannt wird, scheint sie auf die wahren Mittel der Poesie zu verzichten.

Entnimmt man hingegen die Einteilungsgründe schlechtweg und ausschließlich anderen Künsten, so verlieren sich die Bedenken, die ich soeben anführte, von selbst. Ich möchte mit diesem Nachweis gewiß nicht eine Fachsprache der Dichtung, die nur mit Ausdrücken des dichterischen Handwerks arbeitet, für bedenklich erklären. Allein wer auf Scheidungen ausgeht, die für die Dichtkunst ähnliches leisten sollen wie Wölfflins Kategorien für die bildende Kunst, der meidet die angedeutete Gefahr, wenn er seine Ausdrücke anderen Künsten entlehnt.

Unversehens schenkt uns dieser Schluß einen wichtigen Beweisgrund für den Wert wechselseitiger Erhellung der Künste.

Glückt es, den Wölfflinschen Kategorien linear und malerisch oder tektonisch und atektonisch überhaupt einen Sinn für die Dichtung abzugewinnen, so läßt sich mit ihnen gefahrloser arbeiten als mit Begriffen, die aus der Technik der Dichtkunst geholt sind. Gefahrloser sogar, als es Wölff-

lin selbst glücken konnte, der gerade diese beiden Begriffspaare aus der Technik der bildenden Kunst holte und sie auf die bildende Kunst anwandte.

Ich halte es wie gesagt nicht für ausgeschlossen, daß der Gegensatz linear und malerisch noch anders als in seiner strengsten anschaulichen Bedeutung an die Dichtkunst gewandt werden kann, und zwar nicht bloß kraft eines Stimmungsvergleichs, sondern zur Bezeichnung sachlicher Unterschiede, also mit strenger Logik. Ganz gewiß gilt das von dem Gegensatz tektonisch und atektonisch. Voraussetzung und letzter Grund dieser Anwendung ist die Tatsache, daß aus sachlichen Ursachen und nicht bloß um eines Stimmungsvergleiches willen von Architektur der Dichtung gesprochen werden darf.

Hier kann nicht wiederholt werden, was ich in jüngster Zeit über Architektur der Dichtkunst vorgebracht habe. Ein Aufsatz über „Architektonik des dichterischen Kunstwerks“ (Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 1915 Nr. 50/1) und die kleine Schrift „Die künstlerische Form des Dichtwerks“ (Deutsche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, 3. Vortrag, Berlin 1916) verfochten den Brauch, im Sinn wechselseitiger Erhellung der Künste von Architektur der Dichtung zu sprechen. Mit Carl Steinweg setzte ich mich da auseinander, dankbar für vielfältige Förderung durch ihn. Das Recht, das Nacheinander einer Dichtung ganz wie das ruhende Nebeneinander eines Baus zu betrachten, stützte ich auf die Beobachtung Herbarts, die in der vorliegenden Arbeit schon einmal gestreift wurde: wir können Kunstwerke des Nebeneinanders nur mit wanderndem Auge, also in einem Nacheinander der Beschauung erfassen, ebenso ergibt ein Kunstwerk des Nacheinanders, wenn wir es allmählich aufgenommen haben, zuletzt etwas wie ein ruhendes Ganze mit Teilen von räumlicher Proportion.

Unabhängig von Herbart suchte Chr. von Ehrenfels 1890 die psychologische Erscheinung sukzessiver Aufnahme

von Werken des Nebeneinanders, ferner koexistenten Gesamteindrucks von Werken des Nacheinanders zu ergründen (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 14, 249 ff.); ihm war es vor allem darum zu tun, „Gestaltqualitäten" — so nannte er es — im Reich der Musik aufzudecken. Ich aber gedachte seiner in dem Aufsatz der Vossischen Zeitung, erwähnte dort auch Hugo Riemanns Hinweis auf des Aristoxenos Scheidung des Werdenden (τὸ γιγνόμενον) und des Gewordenen (τὸ γεγονός) in der Musik (Bericht des Kongresses für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1914, S. 518 ff.). Endlich erzählte ich noch, wie von der Dichtkunst her Bernhard Seuffert und ich zu gleichen Ergebnissen gelangt waren.

Weniger gefördert als durch die Genannten fühle ich mich durch A. Riehls „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst" (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 21, 283 ff. 22, 96 ff.), die hier schon einmal zu erwähnen waren. Riehl geht von den Sätzen aus: „Zwischen der Art, wie die räumliche Phantasie durch die dichterische Schilderung zur Gestaltung eines Bildes erregt wird, und der Klärung und Weiterentwicklung der räumlichen Anschauung durch ein bildnerisches Werk besteht eine weitgehende Ähnlichkeit der Wirkung. Der Raumbehandlung ferner in der bildenden Kunst entspricht die Behandlung der Zeit in der dramatischen Poesie." Auf diese Behauptung gestützt, möchte er Adolf Hildebrands bedeutungsvolle Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" für die Erfassung der Dichtkunst nutzen; auch er arbeitet also ausdrücklich mit der Absicht, die Künste zu ihrer wechselseitigen Erhellung zu verwerten.

Riehl wird notwendig durch Hildebrand in Einseitigkeit getrieben. Hildebrand ist ausschließlicher Verfechter der linear-tektonischen Kunst. Als schöpferischer Künstler darf er die Anerkennung einer zweipoligen Kunst ablehnen. Wer ihm als Forscher unbedingt nachfolgt, wird der male-

risch-atektonischen Kunst nicht gerecht werden. Riehl arbeitet ferner mit Hildebrands Fachausdrücken: das Ganze, das nach dem Genusse einer Dichtung in uns besteht, das Gewordene (τὸ γεγονός), dieses Erinnerungsbild, wird von Riehl als ein „zeitliches Fernbild" genommen. Riehl stellt das zeitliche Fernbild neben das räumliche Fernbild der bildenden Kunst, schreibt beiden die gleiche Bedeutung zu und möchte den Zusammenhang nachweisen, der zwischen beiden besteht.

All das geht auf das Ziel los, dem auch ich zustrebe. Und ich möchte nicht wegen verhältnismäßig geringfügiger Unterschiede der Auffassung die Hilfe, die mir da von Riehl geleistet wird, ablehnen. Sehr willkommen ist mir auch seine Forderung, daß man die Situationen und die Charaktere eines Dramas auf ihren künstlerischen Zweck ansehe, ein Wirkungsganzes hervorzubringen. Dann werde man sogleich gewahr werden, daß ihre Stelle im Werke durch diesen einheitlichen Zweck angegeben und notwendig gemacht wird. „Wie die Teile und Glieder eines Baues oder die Figuren eines Gemäldes stehen auch die Situationen und Charaktere eines Dramas in der Wechselwirkung von Spannung und Gegenspannung, des Vor- und Zurücktreibens, der Überschneidung und Verbindung." (22, 111 f.) Leider aber schwenkt Riehl von dieser Bemerkung, die ich, wie sie dasteht, gern unterschreibe, sofort zu Wendungen ab, die aufs engste verwandt sind mit den Ausführungen von Herders Aufsatz von 1773 über Shakespeare und mit Herder das Einheitliche der Stimmung von einzelnen Tragödien Shakespeares betonen; auch Herders und Goethes Lehre vom organischen Kunstwerk, dessen einzelne Teile das Gesetz des ganzen Werks wahren und bezeugen, wird angetönt. Gewiß hängt das alles enge zusammen, lieber aber hörte ich von Riehl, wie er sich eigentlich des näheren die Architektonik einer Dichtung vorstellt. Ja wenn ich die Worte Riehls über Anfangslage und Schluß-

situation eines Dramas als der Hauptfläche und der Hintergrundsfläche — sie sind oben angeführt — hinzunehme, so will es mir scheinen, daß wir beide, so nahe Riehls Worte über das Bau- und Gemäldeartige eines Dramas mit meinen Ansichten zusammentreffen, im Grunde doch ganz verschiedenes meinen.

Irre ich oder denkt Riehl, wenn er von dem zeitlichen Fernbild einer Dichtung spricht, an die Erinnerung, die das Stoffliche des Vorgangs in uns hinterläßt? Inhalt dieses Erinnerungsbildes wären dann die Ereignisse und die Menschen, die in der Dichtung zur Geltung kommen, nicht aber die Gestalt, die der Dichter seinem Werk leiht. Mir hingegen liegt noch viel mehr an der Art und Weise, in der das Stoffliche vom Dichter zur Wirkung auf unseren äußeren und inneren Sinn gebracht wird. Nicht die Stelle, die einem Menschen innerhalb der Ursachen und Wirkungen eines dramatischen Vorgangs zugewiesen wird, sondern die Stelle, die er im Ablauf des bühnenmäßig versinnlichten und auf unsere Sinne einwirkenden Nacheinanders einnimmt, bestimmt nach meiner Auffassung den Bau des Stücks. Mit anderen Worten: Riehl könnte die Architektonik eines Dramas auch nach einer ausführlichen Inhaltsangabe darlegen, die sich um die Einteilung des Stückes in Aufzüge und Auftritte gar nicht kümmert. Ich hingegen lege allen Wert auf die Funktion, die innerhalb des Dramas dem einzelnen Auftritt und dem einzelnen Aufzug zukommt. Das scheint mir wenigstens die eigentliche Bedeutung dichterischer „Komposition", also der Architektonik eines Dichtwerks zu sein. Natürlich kann auch in Riehls Sinne von Architektonik gesprochen werden. In meinem Sinne hingegen muß von Architektonik die Rede sein; denn da dreht es sich tatsächlich um das gleiche Geschäft, das dem Architekten zufällt, wenn er einen Bau einerseits zu einem äußeren Zweck errichtet, anderseits zu einer ästhetischen Leistung emporhebt. Er muß wissen,

wie er die einzelnen Teile des Baus, die dessen Zweck erfüllen sollen, unterbringt und anordnet, zugleich aber stellt sich ihm die Aufgabe, dieser Raumverteilung und -einteilung ästhetische Werte zu verleihen. Ebenso hat der Dichter eine logisch-zweckmäßige Einteilung seines Stoffes zu bieten und in dieser Einteilung zugleich ästhetische Wirkungen zu erbringen. Der eigentlichen künstlerischen Tat, die da wie dort geboten wird, kann der Betrachter nur nahekommen, wenn er die ästhetischen Werte auf sein Gefühl wirken läßt. Dieses Gefühl wird bedingt durch die Eindrücke, die den Sinnen erstehen, im Dichtwerk auch dem inneren Sinn. Daher hat die Erforschung des Kunstwerks diesen Eindrücken nachzugehen und zu zeigen, welchen Voraussetzungen sie entstammen. In der Baukunst wie in der Dichtkunst werden als solche Voraussetzungen sich ergeben: die Anordnung der einzelnen Teile, deren Verhältnis zueinander, die Art der Verknüpfung und der Scheidung der Teile, die Bedeutung, die ein einzelner Teil als bloßes Zierstück hat, die Bearbeitung des einzelnen Teiles, seine stärkere oder schwächere Betonung im Rahmen des Ganzen, die größere oder geringere Bewegtheit, die ihm erteilt wird, entweder ein fast ebener Ablauf oder ein fühlbarer Wechsel von Auf- und Absteigen. Ich nenne da nur einige bezeichnende Züge, muß aber im übrigen auf meine Versuche verweisen, sei's der Architektonik von Romanen, sei's der Baukunst Shakespeares gerecht zu werden. Neben der Schrift über die künstlerische Form des Dichtwerks und dem Aufsatze des jüngsten Jahrbuchs der Deutschen Shakespearegesellschaft erwähne ich noch die Studie über „Aufzugsgrenzen in Dramen Shakespeares“ (in der Zeitschrift „Edda“ 1916 S. 164 ff.), ferner meine Arbeit über Ricarda Huch (Leipzig 1916). Alle diese Versuche, besonders aber der erste, setzen sich mit den methodologischen Fragen auseinander, und ich müßte mich selbst wiederholen, wenn ich mich hier noch weiter auf diese

Fragen einließe. Wie wichtig mir bei solchen Bestrebungen die Scheidung des Tektonischen und Atektonischen werden mußte, läßt sich auch schon aus den wenigen Andeutungen entnehmen, die ich jetzt gebe. Es war mir eine Erleuchtung, als ich in Shakespeares Aufzugs- und Auftrittsbau die wesentlichen Züge des Atektonischen von Wölfflins Barockreihe wiederfand. Keineswegs im Stofflichen, sondern nur in den Verhältnissen der Anordnung eines Shakespearischen Dramas suchte ich dieses Atektonische aufzuzeigen, diese freie Baukunst, die aber doch Baukunst und nicht etwa unbändig-ungesetzliche Anhäufung ist. Ausdrücklich stelle ich auch solche Würdigung des künstlerisch Wirksamen der Komposition einer Dichtung dem üblichen Verfahren entgegen, das zwar auch die Komposition auseinanderlegen will, tatsächlich aber nur einen logisch gedachten Überblick über die Teile der Dichtung vorlegt; meist wird dann ein Szenar geboten, das den Inhalt der einzelnen Aufzüge und Auftritte im Sinne einer Abfolge von Ursache und Wirkung aufzeichnet und daher wohl für die Gedankenarbeit des Dichters, nicht aber für dessen künstlerisches Gestalten zeugt.

Das Erinnerungsbild einer Dichtung gewinnt, wenn deren Teile und Ornamente so beachtet und betrachtet werden, wie ich es verlange, etwas von der Zeichnung des Aufrisses oder Grundrisses eines Baus. Es kann ohne Schwierigkeit durch eine Zeichnung festgehalten werden, die nicht so kühne Umstellungen wagt wie Schmarsows Versuch zeichnerischer Wiedergabe der alkäischen Strophe, vielmehr die künstlerisch wichtigen Dinge schlechtweg an der Stelle beläßt, die ihnen in der Dichtung zugewiesen ist. Ich hoffe solche Versuche zeichnerischer Darstellung eines Dichtungsganzen bald vorlegen zu können. Sie werden besser versinnlichen, was ich meine, als ausführliche Darlegung, die hier mit Willen gemieden wird.

Die wechselseitige Erhellung des Dichtwerks durch das

Bauwerk und des Bauwerks durch das Dichtwerk, die ich anstrebe, leistet noch einen Dienst, von dem bisher die Rede nicht war. Ich bin der Ansicht, daß künstlerische Eigenheiten, die sich in mehreren Kunstwerken antreffen lassen, eben diesen künstlerischen Eigenheiten ein besseres Lebensrecht geben. Daß viele dieser Ansicht nicht huldigen, ist mir bekannt. Sie legen allen Wert auf das Einmalige eines Kunstwerks. Wölfflins Forschung aber steht durchaus auf meiner Seite. Wölfflin erkundet die gemeinsamen Züge der Schöpfungen von Renaissance oder von Barock, um die innere Notwendigkeit der einen wie der anderen Gestaltungsart zu erhärten. Werke bildender Kunst treten zu Gruppen zusammen, in denen etwas wie ein einheitliches Gesetz waltet. Ich gehe einen Schritt weiter und freue mich, eine Art innerer Gesetzlichkeit zu entdecken, die für Werke verschiedenster Künste gilt. In diesem Sinn war es mir bedeutsam, Shakespeares dramatische Baukunst auf den gleichen Formwillen zurückführen zu können, der in der bildenden Kunst des Barocks waltet. Mir ist das eine Förderung. Ich möchte indes meinen Standpunkt keinem zumuten, der sich eines Kunstwerks nur freuen kann, wenn er es wie einen Gegensatz zu allen anderen irgendwie verwandten Kunstwerken empfindet. Unversöhnliche Gefühlsunterschiede kehren sich da gegeneinander. Allein die Behauptung darf gewagt werden, daß die meisten heute es wieder vorziehen, das Einzelne vom Standpunkt eines Allgemeinen zu fassen und zu würdigen. Daß dies das Ziel von Wölfflins Arbeiten ist, war hier schon einmal zu sagen. Es ist auch mein Ziel.

6.

Vieles, was ich zugunsten des Begriffspaars tektonisch und atektonisch vorbrachte, gilt auch von Schillers Gegenüberstellung musikalischen und plastischen Dichtens. Auch Schiller verwertet für verschiedene Richtungen dichteri-

schen Schaffens Ausdrücke, die nicht aus dem Umkreis der Dichtkunst stammen. Auch Schiller meint die innere Gesetzlichkeit und Notwendigkeit einer ganzen geschlossenen Reihe von Dichtungen darzutun, wenn er sie mit Werken einer anderen Kunst, mit den Grundsätzen künstlerischen Schaffens auf nichtdichterischem Gebiete in Verbindung setzt. Wölfflin rechtfertigt mit seinen Kategorien, die auf wechselseitige Erhellung der Künste verzichten, die bildende Kunst des Barocks. Schiller rechtfertigt vor allem Klopstock, aber auch alle, die künstlerisch auf Klopstocks Bahnen wandeln, durch seine Antithese, die ausdrücklich die Künste zu wechselseitiger Erhellung bringt.

Schiller erinnert in der hochwichtigen Anmerkung seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung, die den Gegensatz musikalischer und plastischer Poesie bestimmt (Säkularausgabe 12, 209), an „die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst." Plastisch oder bildend nennt er eine Poesie, die einen bestimmten Gegenstand darstellt (Schiller sagt: nachahmt), wie es die bildenden Künste tun. Musikalisch ist für ihn eine Dichtungsweise, die bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes zu bedürfen. Er hebt hervor, daß er mit dem Ausdruck „musikalisch" nicht nur meine, was in der Dichtkunst „wirklich und der Materie nach" Musik ist, sondern überhaupt alle Wirkungen der Dichtkunst, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen.

Besser ist es, noch einen Schritt über Schiller hinauszutun und alles Akustische der Dichtkunst ganz auszuscheiden. Nur dann erhält die Gegenüberstellung volle Schärfe und Reinheit. Nur dann kann von Gesichtspunkten der Scheidung die Rede sein, die durchaus nicht aus dem Gebiet der Dichtkunst stammen. Wie gefährlich es ist, das Akustisch-Musikalische der Dichtkunst hereinzubeziehen,

habe ich schon nachgewiesen. Auch fällt es als Gegensatz zum Plastischen der Dichtkunst nicht ins Gewicht. So, wie Dichtkunst akustisch-musikalisch wirkt, kann sie nie Mittel plastischer Kunst nutzen. Dichtkunst gibt dem Ohre Eindrücke; auf die Sinne, die von der bildenden Kunst in Anspruch genommen werden, wirkt Dichtkunst niemals gleich unmittelbar, es sei denn von der Bühne, die neben dem ertönenden Wort auch Sichtbares uns darbietet.

Im strengen Sinn der Ausdrücke ist also plastische Dichtung gegenständlich wie die bildende Kunst, musikalische Dichtung gegenstandslos wie die Musik und gleich ihr nur bemüht, einen Gemütszustand wachzurufen.

Es besteht wohl kein Zweifel, daß der Gegensatz plastischer und musikalischer Dichtkunst noch beträchtlicher Erweiterung und Vertiefung fähig ist. Er wird freilich meist nur in der Umgrenzung verwertet, die ihm Schiller gab. Arbeiten, die uns in jüngster Zeit von der Universität Freiburg i. B. zukamen, bleiben wesentlich innerhalb dieser Grenzen stehen. Nur eine Umschreibung der Merkmale, die nach Schiller plastischer Dichtkunst zukommen, ist es, wenn von dem Auge des Epikers gesprochen wird, das still beobachtend auf den Erscheinungen ruht und sie in plastischer Dinghaftigkeit nachbildet. Die Begriffsbestimmung eines „musikalischen Romans“ führt gleichfalls Schillers Gedanken nicht weiter aus, sondern begnügt sich mit neuartigen Wendungen, die in Wirklichkeit mehr verundeutlichen als fördern. Etwas Innerliches trete im musikalischen Roman zutage, das die Erscheinungen ergreife und benutze, um sich an ihnen zu realisieren, sie eben damit aber auch in ihrer objektiven Eigenbedeutung aufgebe. Hölderlins „Hyperion“ oder auch der Roman der Romantik überhaupt erscheint als Typus des musikalischen Romans. „Hyperion“ verharre in einer musikalischen Allgemeinheit. Wackenroderisch wird das erläutert: lediglich die Melodie rüttle, bildlos und begriffslos,

als Sendbote einer fremden, von jenseits der Erscheinungen kommenden Macht an unserem Inneren.

Es besteht die Gefahr, daß Musik, wenn es gilt, das Wesen musikalischer Poesie zu erfassen, allzusehr als etwas ganz Ungesetzliches, nur von der Erfinderlaune des Tonsetzers Bedingtes gefaßt wird. Ganz im Gegenteil zu einem solchen verwaschenen Begriff musikalischen Schaffens wird den wahren Gewinn aus der Erhellung, die von der Musik dem dichterischen Kunstwerk geliehen werden kann, nur ziehen, wer die immer noch recht strengen Bestimmungen musikalischen Gestaltens genau berücksichtigt.

Selten genug tritt der glückliche Zufall ein, daß ein Künstler, der auf dem Gebiete zweier Künste tätig war, uns mitteilt, wie ihm der Brauch einer Kunst das Formen einer anderen versinnlicht. Otto Ludwig, der sich der Musik zuwenden wollte, ehe er seines Dichterberufs innewurde, verrät zuweilen verwandte Geheimnisse. So bestimmt er einmal die allgemeine Form von Shakespeares Komposition aus der Form der Sonate (bei Stern 5, 89). Nach der Art der Sonate bringe Shakespeare in der Mitte das Thema (die Charakteridee des Helden) mit dem Gegenthema (dem andern Faktor des tragischen Widerspruchs) in die innigste Wechselwirkung und Kontrastierung, lasse in sogenannten Gängen die Motive des Themas sich harmonisch und kontrapunktisch charakteristisch ausleben. Der dritte Teil bringe das ganze Thema wieder ruhiger, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart. Ludwig selbst verdeutlichte das an „Coriolan". Ich holte Ludwigs Darlegungen heran, als es galt die Baukunst von „Antonius und Kleopatra" zu verstehen (Jahrbuch der Shakespearegesellschaft 52, 17 f.). Andere Versuche Ludwigs, aus musikalischer Komposition den Bau von Dramen Shakespeares zu erfassen, sind an gleicher Stelle erwähnt.

Ich verspreche mir sogar sehr viel von künftigen Forschungen der Kenner musikalischen Gestaltens, die uns

zeigen, wieweit Dichter etwas Ähnliches zu zeitigen suchen wie musikalische Architektonik. Ein einzelnes Mittel musikalischer Baukunst, das Leitmotiv, ist längst schon in der Dichtung festgestellt worden. Wieweit die Lehre vom musikalischen Leitmotiv das Wesen des dichterischen Leitmotivs erklärt, möchte meine Arbeit über Leitmotive in Dichtungen (Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 8, 261 ff.) dartun. Ich mache jetzt nur auf ein paar Ergebnisse aufmerksam, die mir geeignet scheinen, den Begriff des Musikalischen in seiner Anwendung auf das Ergründen dichterischen Gestaltens zu verdeutlichen.

Das Leitmotiv läßt in Musik und Dichtkunst Früheres wiederanklingen, um Zusammenhänge gefühlsmäßig zu versinnlichen. Es gibt ein inhaltliches Mehr. Es erscheint aber auch an Stellen, die wichtig sind für den Ablauf des Ganzen und gewinnt dann eine konstruktive Bedeutung. Wer schlechthin die Wendung „musikalische Verwertung des Leitmotivs“ gebraucht, denkt meist gar nicht an die Fülle der Möglichkeiten, die in dieser Wendung enthalten ist. Ja es empfiehlt sich, wenn von musikalischer Technik des Leitmotivs in Dichtungen geredet wird, die Fälle besonders zu kennzeichnen, in denen (wie in E. T. A. Hoffmanns „Goldnem Topf“) die Leitmotive etwas Musikalisch-Akustisches an sich tragen. Die Leitmotive Serpentinas versinnlichen das Rieseln und Rascheln in den Zweigen des Holunders, das Tönen der Kristallglöckchen, das sich zu einem Dreiklang heller Kristallglocken steigert. Lindhorst wiederum äußert sich in einem Leitmotiv, das aus typisch wiederkehrenden Ausrufen zusammengesetzt ist. Nennt man diese Technik schlechtweg musikalisch, dann sollte im Gebiet der Dichtung die konstruktive Nutzung des Leitmotivs nicht gleichfalls mit dem Ausdruck musikalisch bezeichnet werden. Sonst sind Mißverständnisse unausbleiblich. Immerhin aber erhärten schon diese Andeutungen, wieviel mehr als der Begriff gegenstands-

losen Träumens in dem Musikalischen der Poesie enthalten ist.

Wenn vom Musikalischen der Dichtkunst die Rede ist, wird auch gern eine Scheidung übersehen, die innerhalb der Musik besteht: der Gegensatz des Melodischen und des Harmonischen. Und doch arbeitete schon Wilhelm Schlegel an den gleichen Stellen, die nach Hemsterhuis von plastischer und pittoresker Dichtung berichten, auch mit den Begriffen Melodik oder Rhythmik und Harmonie und wandte sie auf die Dichtkunst an. In den Berliner Vorlesungen (1, 157) bemerkte er nur flüchtig, man könne die Unterscheidungsmerkmale aller Kunst auch „den beiden Hauptteilen der Musik" entlehnen und die alte Kunst (also auch die Dichtkunst) durchgängig rhythmisch nennen, während die neue auf Harmonie gehe. In den Wiener Vorlesungen (1, 14) führte Schlegel diesen Gegensatz sogar vor der Antithese des Plastischen und Pittoresken an und meldete, daß Rousseau den Gegensatz alter und neuer Kunst in der Musik anerkannt und daß er gezeigt habe, wie Rhythmus und Melodie der herrschende Grundsatz der antiken, Harmonie hingegen der modernen Kunst sei. Natürlich mußte der Romantiker es tadeln, daß Rousseau einseitig harmonische Musik verwarf, und erklären, daß er da ganz und gar nicht mit Rousseau einig sein könne. Nicht aus Gründen des Parteistandpunkts wie Schlegel, dem es um Rechtfertigung der modernen Kunst zu tun war, sondern im Sinn der Zweipoligkeit aller Kunst verzichte auch ich auf das Werturteil, das sich in Rousseaus Hand mit der Zweiteilung verbindet.

Die Meinung, daß den Alten Harmonie in der Musik unbekannt war, hatte vor Rousseau ihren Anwalt in Burette gefunden; er verfocht sie in der „Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres" von 1716. In seinem „Dictionnaire de Musique" schalt dann Rousseau die Harmonie eine gotische und barbarische Erfindung, die

der Musik mehr schade als nütze. Schon J. G. Sulzer nahm in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ (2. Auflage, Leipzig 1792 2, 32) an, daß Rousseau sich zu „diesem etwas verdrießlichen Ausfall“ aus Widerspruch zu Rameau habe verleiten lassen.

Rousseaus Ausfall bewahrte den Gegensatz der Melodie und der Harmonie, aber auch die Ansicht, daß die Antike von Harmonie nichts gewußt habe, im Bewußtsein noch der Unmusikalischen oder musikalisch Ungeschulten unter Rousseaus Zeitgenossen. Er wirkte so kräftig nach, daß nach vielen Jahren Goethe am Ende des dritten Aufzugs des zweiten Teils von „Faust“ mit Anklängen an Rousseaus Ansicht arbeitete. Die wiedererstandene Griechin Panthalis schilt über „des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch“ und nennt ihn „das Ohr verwirrend, schlimmer noch den innern Sinn.“ Gut rousseauisch verwirft sie moderne harmonische Musikführung. Schade, daß Max Friedländers lehrreicher Weimarer Festvortrag von 1916 auf diese Tatsache nicht zu sprechen kam.

Was das achtzehnte Jahrhundert über Harmonie an sich zu sagen hatte, lerne ich abermals aus Sulzers „Allgemeiner Theorie.“ Unter dem Stichwort „Harmonie“ wird (2, 470 f.) ein Dreifaches als Harmonie gefaßt. Erstens die Vereinigung vieler zugleich angeschlagener Töne in einen Hauptklang (Klang des Akkords); zweitens die Beschaffenheit eines Tonstücks, soweit es eine Folge von Akkorden ist, soweit also Regeln von der Zusammensetzung und der Folge der Akkorde zu beachten sind; drittens das bloße Wohlklingen, das gute Konsonieren, das Zusammenfließen mehrerer Töne in einen (die meiste Harmonie haben nach Sulzer die Intervalle und Akkorde, die am meisten konsonieren). Von diesen drei Gesichtspunkten dürfte zu wechselseitiger Erhellung anderer Künste, vor allem zur Erhellung der Dichtkunst, der erste besonders tauglich sein. Mindestens arbeitet Wilhelm Schlegel meines Erachtens nur mit diesem Gesichtspunkt,

wenn er Harmonie der Musik in Verbindung bringt mit der Erscheinung des Reimes in der Dichtung. Einklang herzustellen ist die Aufgabe solcher musikalischen Harmonik wie des dichterischen Reims. Überdies kommt der Reim in der Antike nur vereinzelt vor. Was alles aus solchen Zusammenhängen zu holen ist, lassen rasche Notizen der Berliner Vorlesungen (1, 326 f.) erraten: „Wirkung des Reimes überhaupt: Verknüpfung, Paarung, Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahndung, statt daß die alte Rhythmik immer in der Gegenwart festhält, und allen Teilen eine gleiche Dignität gibt. — Daher liegt im Reime das romantische Prinzip, welches das entgegengesetzte des plastischen Isolierens ist. Allgemeines Verschmelzen, hinüber und herüber ziehen. Aussichten ins Unendliche." Ich bemerke dazu nur, daß sich in diesen Andeutungen abermals eine Brücke von der Erscheinung des Reims schlägt zu den Kategorien Wölfflins, die ja das Isolieren der linearen Richtung ausdrücklich hervorheben. Die Kategorie der Vielheit deckt sich ferner mit der „gleichen Dignität" aller Teile.

Und nochmals sei auf den zweiten Teil des „Faust" verwiesen, auf den Auftritt, in dem Helena den Reim kennen und seinen Zauber nachfühlen lernt. Sie ist minder unduldsam als ihre Dienerin Panthalis. Sie versteht den Reiz der ungewohnten Erscheinung zu würdigen, die ausdrücklich als Kennzeichen einer jüngeren Welt auftritt.

Ich fasse mich absichtlich kurz und möchte mit diesen wenigen Worten nur anregen, daß künftig bei der Ergründung des Musikalischen einer Dichtung neben der Führung der Melodie, die man dabei fast allein nur im Auge hat, auch die Erscheinung harmonischen Zusammenklangs beherzigt werde, und zwar nicht nur soweit der Reim mit musikalischer Harmonik verwandt ist. Ich denke ja auch nicht von ferne daran, die Fülle der Möglichkeiten hier

auszuschöpfen, die sich aus eindringlicher Verwertung der Formmittel des Musikers für den Betrachter der Dichtung ergeben. Ich überlasse das vielmehr Berufeneren. Da tut sich eine weite Bahn auf, der einzelnen Kunst durch wechselseitige Erhellung der Künste zu besserem Verständnis zu verhelfen.

Daß gerade wechselseitige Erhellung der Künste auf Wegen fördert, wie sie von Wölfflin begangen werden, glaube ich wahrscheinlich gemacht zu haben. Im Grundsatz wäre damit der Nachweis erbracht, daß einer Anwendung von Wölfflins Kategorien auf die Dichtkunst nicht viel im Wege steht, auch wenn sie ausschließlich für die bildende Kunst bestimmt scheinen.

Zum Schlusse möchte ich nur noch an einem besonders schlagenden Beispiel dartun, daß es mehr als ein müssiges Spiel des Geistes bedeutet, wenn die allgemeinen Begriffe, die in den Kategorien Wölfflins und in ähnlichem vorliegen, zur Deutung einer dichterischen Erscheinung verwertet werden. Ich nehme, nachdem ich so lange bei abgezogenen theoretischen Erörterungen verweilt habe, einen Fall aus der Praxis der Literaturgeschichte.

Erich Schmidts Aufsatz über Klopstock im ersten Bande seiner „Charakteristiken“ ist eine der glänzendsten Jugendarbeiten meines verewigten Lehrers. Meisterlich führt sie in gedrängter Fülle eine Unzahl von Beobachtungen auf und verknüpft sie zu einer Gesamtcharakteristik des Messiasdichters. Allerdings werden die vielen Züge des Dichters und besonders seines „Messias“, die von Erich Schmidt erschaut worden sind, meist in absprechendem Sinn vorgebracht. Der Leser gewinnt den Eindruck, daß alles auf Verneinung hinauslaufe. Und er zieht vielleicht die Folgerung, der „Messias“ und sein Dichter verdienten eigentlich gar nicht, daß man sich so ausführlich mit ihnen beschäftige.

Erich Schmidt geht von der Überzeugung aus, der Opfertod Christi, der uns doch nur innere seelische Vorgänge versinnliche, die Auferstehung, die Vision des jüngsten Gerichts seien alles eher als ein epischer Stoff. Er verdenkt dem Dichter, daß er von den Zuständen Palästinas nichts exponiere. Der Episode von Malchus im sechsten Gesang, die den Schwertstreich Petri und die Heilung des Verwundeten in drei Versen abtut, hält er die Frage entgegen, ob man wohl unepischer, unhomerischer verfahren könne. „Wir wollen den Namen Malchus wissen und statt des vagen ‚verwundet' das Abhauen des Ohres erzählt haben." Klopstock freilich sagt nur:

Petrus sah es, den Kühneren weckte der Anblick, er riß sich
Durch die Jünger hervor, verwundet' im mutigen Angriff
Einen der Schar. — Der Menschenfreund heilte die Wunde
des Mannes.

Schmidt merkt an, daß in dem würdevollen „Messias" kein Hahn krähen dürfe. Als Epos sei das Werk überhaupt nicht zu retten. Der Epiker müsse seines Stoffes Herr sein. Klopstock aber versichert immer wieder, daß sein Stoff über alle Kräfte eines Dichters gehe. Schmidt wendet ein, die Handlung sei auf ein Nichts herabgedrückt. Gleich die Ereignisse auf dem Ölberg bleiben unklar. Schon beim ersten Ansatz, die Geißelung und den ganzen Marterweg zu singen, sinkt dem Harfner die Hand. Das Ende des bekehrten Schächers erfährt eine ausführlichere Beschreibung als die Kreuzigung des Helden. Klopstock verschweigt, wann und wie Petrus der verzagten Unwahrheit verfallen sei, und nur spät gibt die lyrische Klage Petri gegen Johannes den kurzen tatsächlichen Bescheid: „Ich hab' ihn vor allen Sündern verleugnet." Das letzte Viertel der Dichtung entführt vollends ganz ins Jenseits.

Die Beobachtungen stimmen, es fragt sich nur, ob sie keine andere künstlerische Deutung vertragen. Schmidt

spielt gegen den „Messias“ das homerische Epos aus. Mußte die gewiß ganz unhomerische Dichtung an diesem Maßstab gemessen werden? Schon Schillers Versuch, Klopstock zu einem musikalischen Dichter zu stempeln, legt nahe, ihm die Plastik Homers nicht zuzumuten. Allerdings verfocht jüngst auch Spitteler bei Gelegenheit seines „Olympischen Frühlings“ den Satz, daß epische Dichtung plastische Dichtung sei. Er hatte aber als Schaffender sein eigenes Glaubensbekenntnis zu vertreten, konnte sich dabei freilich noch auf Dante berufen. Eine Betrachtung von Kunstwerken, die nicht urteilen und richten, sondern begreifen will, die vor allem sich auf den Standpunkt der Zweipoligkeit aller Kunst stellt, wird Schmidts Beobachtungen anders verwerten und werten. Klopstock und sein „Messias“ sind sofort verständlicher, wenn man Schillers Begriff des Musikalischen heranzieht. Was Schmidt von der Malchusszene sagt oder von Petri Verrat, weist den „Messias“ unverkennbar der Kategorie relativer Klarheit zu, wie sie von Wölfflin an Kunstwerken des Barocks beobachtet wird. Daß die Dichtung ins Unbegrenzte hinüberspielt, wie die Kategorie des Malerischen der Barockreihe es meint, bedarf keines besonderen Nachweises, so wenig wie die Behauptung, daß der „Messias“ ein Kunstwerk der Atektonik ist.

Hier liegt wirklich aus dem Umkreis der Dichtung ein Fall vor, auf den die Barockkategorien fast ohne Ausnahme zutreffen, eine Dichtung, deren künstlerische Rechtfertigung auf der Tatsache ruht, daß sie aus einem ähnlichen Formwillen wie das Barock entsprungen ist.

Solche Orientierung, solche rechte Einstellung fehlt den Beobachtungen Schmidts. Darum arbeitet er mit verneinenden Vorzeichen. Wir dürfen die Vorzeichen, geleitet von Schiller und von Wölfflin, ruhig in bejahende umwandeln. Natürlich ist durch diese Umkehrung noch kein Werturteil ausgesprochen, aber ein Kunstwerk, dem nach Schmidts

Darlegung kaum ein relativer Wert zukommt, erscheint absolut wertvoller.

Ebenso dachte Strich, als er die Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts musterte, seinen vielfachen Beobachtungen die Orientierung zu leihen, die ich verlange und die an Wölfflins Hand zu erreichen war. Da stimme ich ihm durchaus bei. In seiner Darstellung gewinnt die Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts nicht den Eindruck ästhetischer Unmöglichkeit, sie wird begreiflicher, ihre Formabsichten geben sich kund. All das wäre noch deutlicher geworden, wenn Strich sich ausdrücklich auf Wölfflin bezogen hätte.

Ich tat das, als ich Eigenheiten von Shakespeares Kunst, die noch immer lebhaftem Tadel ausgesetzt sind, durch den Hinweis auf Wölfflins Würdigung des Barocks zu rechtfertigen suchte. Sollte wirklich jemand meinen, daß die deutsche Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts oder daß der „Messias" zu wenig künstlerischen Wert enthalte, um an ihnen die Betrachtungsweise Wölfflins mit tatsächlichem Erfolge zu bewähren, so ist ihm doch wohl Shakespeare wertvoll genug. Shakespeare aber bedarf heute noch genau so der „Rettung" wie der Gegenstand von Strichs Arbeit oder Klopstock. Was diesen taugt, nützt auch ihm.

Mein Versuch, Shakespeares Baukunst zu begreifen, arbeitete nur mit der Kategorie tektonisch und atektonisch. Ich zweifle nicht, daß auch die anderen Kategorien der Barockreihe, soweit sie überhaupt an Dichtung gewendet werden können, auf Shakespeare zutreffen. Relative Klarheit kommt ihm sicher zu. Und auch Einheit im Gegensatz zu der Vielheit, zu der gleichmäßigen Entfaltung aller Teile, die der Renaissance lieb ist. Er drängt auf ein einziges Ziel los, er verdichtet die Wirkung zu einem großen Schlage, er meidet das Abgewogene des Klassischen. Daß solche Einheit im Sinn Wölfflins mit den drei Einheiten nichts zu tun hat, um derentwillen die französische klassi-

sche Lehre sich gegen Shakespeare wandte, brauche ich wohl nicht hinzuzufügen.

Wölfflins Kategorien öffneten mir auch die Augen für bezeichnende Züge der allerneuesten Dichtung. Meine Ansicht, daß heute ein starker Zug zu den Gestaltungsbräuchen des Barocks vorliege, fand eine willkommene Bestätigung, seitdem ich nach Wölfflins Gesichtspunkten zu prüfen in der Lage war. Auch da traf ich meist auf eine ganze Reihe der Barockkategorien. Gleichwohl behaupte ich keineswegs, daß die Kategorien einer der beiden Reihen an einem Künstler oder selbst an einem Kunstwerk immer in mehr oder minder geschlossener Abfolge erscheinen müssen. Bedenken, die ich oben andeutete, kann ich zum Schlusse nur wiederholen. Große Künstler sind reich genug, um über den Umfang sei es der Renaissance-, sei es der Barockkategorien hinauszugreifen. In dem ungemein vielgestaltigen Schaffen Goethes lassen sich Züge beider Gruppen aufdecken, ebenso wie Goethe, der doch zunächst plastischer Dichter — nach Schillers Begriff — ist, auch ins Musikalische übergehen kann. Wer wollte leugnen, daß Goethe zeitweilig atektonisch und zeitweilig tektonisch formt? Läßt sich Ähnliches doch sogar von Shakespeares Kunst sagen. Wie tektonisch erweist sich im Gegensatz zu der Mehrzahl der anderen Dramen Shakespeares der strenger gebaute „Richard III."

Ist es aber nicht selbstverständlich, ja dringend notwendig, daß eine Kunstbetrachtung, wie ich sie verfechte, auf jeden Versuch starrschematischer Ordnung verzichte? Wölfflin ist ja gerade musterhaft in der feinfühligen Art und Weise, mit der er das einzelne Kunstwerk an seinen Kategorien mißt. —

Mir bleibt nur noch ein Bekenntnis übrig. Ich lege der Kantgesellschaft eine Untersuchung vor, die einer Lieblingsneigung philosophischer Kunstbetrachtung zu wider-

sprechen scheint. Der Philosoph geht auf das Innere, ich kehre die beobachtenden Augen dem Äußern des Kunstwerks zu. Der Philosoph sucht das Geistige, Seelische, Weltanschauliche, das hinter dem Kunstwerk steckt, ich gehe auf die künstlerischen Züge der sinnlich wirksamen künstlerischen Erscheinung aus. Gewiß liegt auch mir sehr viel an dem Innerlichen, das die äußere Gestaltung bedingt. Aber gerade weil ich dieses Innerliche scharf erfassen möchte, dringe ich darauf, die äußere Schale, die von dem Innerlichen bedingt wird, deshalb aber auch die sicherste Grundlage, die eigentliche Voraussetzung der Bestimmung des Innerlichen darstellt, einer genaueren Prüfung zu unterwerfen, als es im allgemeinen zu geschehen pflegt.

Freudig bewundere ich die Sicherheit, mit der soeben Simmel entscheidende Eigenheiten von Rembrandts künstlerischem Gestalten festlegte, um von diesen Eigenheiten aus die innerlichen Voraussetzungen von dessen Schaffen zu ergründen. Doch noch bleibt auf dem Gebiet der Erforschung künstlerischer Gestaltungsmöglichkeiten so viel zu tun übrig, daß ich vorläufig gern auf die letzte und höchste Aufgabe, auf die Versuche, das Innere der künstlerischen Leistung zu erraten, verzichte und mich mit dem bescheideneren Ziele begnüge, das Äußere so genau festzustellen wie nur möglich. Darum sind mir heute Wölfflins Kategorien wichtiger als Worringers Ansätze, die Seelenzustände zu erschließen, aus denen gegensätzliche Reihen künstlerischen Gestaltens sich ergeben. Darum ist mir jetzt Schillers Antithese des Musikalischen und Plastischen bedeutsamer als seine sicherlich unschätzbare Gegenüberstellung des Naiven und Sentimentalischen. Auch Nietzsches Begriffspaar apollinisch und dionysisch geht zunächst auf das Innere, auf die seelische Voraussetzung, nimmt das äußere Ergebnis, die künstlerische Gestalt, nur wie etwas Selbstverständliches in Anspruch. Mir jedoch will

es heute vor allem notwendig scheinen, daß wir uns nicht allzu einseitig um die Voraussetzung der künstlerischen Erscheinung kümmern, solange wir die Erscheinung selbst nur in unzureichender Weise erfassen können.

Nachwort.

Die schriftliche Ausführung meines Vortrags vom 3. Januar 1917 sucht mancher Anregung gerecht zu werden, die mir nachträglich zuteil wurde. Dagegen behält sie die Überschrift bei, deren Unzulänglichkeit ich damals zugab. Allein ich finde keine Fassung, die in gleicher oder oder auch nur ähnlicher Knappheit verriete, wohin ich ziele. Karl Woermann legte mir nahe, mich der Wendung „Vergleichende Aesthetik der bildenden und der redenden Künste" zu bedienen. Mir indes will es scheinen, daß diese Überschrift anspruchsvoller klingt, als es meinen bescheidenen Beobachtungen ziemt. Anderseits grenzt sie — was Woermann nicht wissen konnte — das Gebiet enger ein, als ich es tue. „Wechselseitige Erhellung der Wissenschaften von den verschiedenen Künsten", wie von anderer Seite vorgeschlagen wurde, oder „Erhellung der Betrachtung einer Kunst durch die Betrachtung einer anderen" ist beides recht schwerfällig und verdeutlicht kaum, was ich will. Sollte meine Absicht ganz klar werden, so müßte es heißen: „Ist es zweckdienlich, bei der Ergründung der künstlerischen Gestaltung von Werken einer Kunst durchgehende (typische) Merkmale zu berücksichtigen, die sich bei der Feststellung der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten einer anderen Kunst ergeben?" Vor hundertfünfzig Jahren wäre eine solche Überschrift möglich gewesen, heute dürfte sie ausgeschlossen sein. Gilt es doch auch, handliche Worte zu bieten, die im Laufe meiner Auseinandersetzungen mehrfach wiederkehren müssen.

Es fragt sich, ob in diesem Falle wie in verwandten die Kühnheit nicht am besten fördert, die es darauf ankommen läßt, ob eine mehrdeutige Wendung nicht durch ihre Verwertung einen festen Sinn gewinnt. Es wäre nicht das erste Mal, daß es mir glückte, einem mehrdeutigen Begriff den festen Sinn eines Schlagworts zu schenken. Ich lasse es darauf ankommen und bleibe bei der ursprünglichen Form der Überschrift.

Wie sehr die Gegenwart zu der Betrachtungsweise neigt, die ich darzulegen suche, wurde mir klar durch Winke, die ich dank meinem Vortrag von verschiedenen Seiten erhielt. Hugo Marcus sandte mir seinen Aufsatz „Vom Dramatischen, Lyrischen, Epischen in der Landschaft" (Gegenwart 1915 Nr. 30—35), der allerdings über das Gebiet

der Kunst hinausgeht, aber gleichfalls wechselseitige Erhellung sich zum Ziel setzt. Der Gefahr, mit bloßen Stimmungsvergleichen zu arbeiten, entgeht Marcus nicht durchaus. Gleichwohl meine ich annehmen zu dürfen, daß er sich da und dort mit Schmarsow berührt. Viel näher trifft mit meinen Ansichten zusammen eine Äußerung des Musikers und bildenden Künstlers Paul Spichtiger in Heinrich Federers Roman „Das Mätteliseppi" (Berlin 1916 S. 459 f.). Sie könnte beinahe als Motto an die Spitze meiner Darlegung treten. Sie gibt sich allerdings als Äußerung eines enthusiastischen Träumers.

Aber sie faßt das Wort „Rhythmus" in einem freien Sinn, der mir auch aus mancher Wendung der Diskussionsredner vom 3. Januar 1917 entgegentönte. Und gleich diesen wagt sie sich auf ein Feld, das ich mit Absicht meide. Sie geht von dem Gemeinsamen der Künste deduktiv herab zu den künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten, die sich aus solcher Gemeinsamkeit ergeben können. Ich aber verzichte mit Absicht auf jegliche Deduktion.

Die Gegenwart — und auch das wurde mir nach meinem Vortrag nahegelegt — ist ja wieder bereit, Fragen, wie ich sie stelle, vom Standpunkt logischer Deduktion zu beantworten. Ich muß bekennen, daß ich da nicht immer mitkann. Ich durfte füglich in meinem Vortrag Kunstwerke als etwas Gegebenes fassen und auf die Erwägung verzichten, was denn eigentlich Kunstwerk sei und was nicht. Ob ich an dieser Frage ganz vorbeigehen kann, wenn ich einmal meine Erforschungen der künstlerischen Gestaltung zu einem Ganzen ausbaue, stehe dahin. Vorläufig kann ich nur sagen, daß mir nichts ferner liegt als der Versuch, eine oberste Idee nachzuweisen, von der aus sich bis zur letzten konkreten Fragestellung (wie soll dieser Stuhl aussehen?) die Gestaltung des Kunstwerks bestimmen und vom Unkünstlerischen scheiden läßt. Ließe sich das leisten, dann brauchten wir überhaupt nicht länger das Wunder des künstlerischen Schaffens, dann könnten wir mit bloßer Logik Kunstwerke erzeugen. Ich begreife sehr wohl, ja begrüße es freudig, wenn auf einem Gebiete, das so unbedingt der Logik unterworfen ist, wie das Gebiet etwa der Rechtsphilosophie, der Relativismus durch eine Denkform ersetzt wird, die von einem Zweckgedanken ausgeht. Doch ich halte mit Kant an dem Gegensatz von Wissenschaft und Kunst fest und bin überzeugt, daß sich mein Ziel, dem Kunstwerk sein eigentliches Wesen abzufragen, nicht erreichen läßt, sobald den Künsten ein Zweck zugeschrieben wird, der über das Feld des Künstlerischen hinausgreift, z. B. Kultur. Bei geschichtlicher Ergründung älterer Kunstlehren hatte ich oft genug Gelegenheit, die Sackgassen kennen zu lernen, in die man bei solchen Versuchen gerät. Schiller ist mir da ein warnendes Beispiel. —

Im einzelnen sei noch angefügt: Über Worringer äußerte ich mich in Aufsätzen, die auch oben genannt sind (Internationale Monatsschrift 1913 7, Sp. 42 ff., Zeitschrift für den deutschen Unterricht 28,7 ff.). Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" suchen gerecht zu werden meine zwei Aufsätze im Berliner Tageblatt vom 9. und 17. August 1916 (Nr. 404 und 420), dann eine ausführliche Würdigung in der Internationalen Monatsschrift vom 1. März 1917 (11, 699 ff.).

Die gegensätzlichen dichterischen Bräuche, die ich oben (S. 59) mit Wölfflins Typenpaar des Flächenhaften und des Tiefenhaften in Zusammenhang bringe, möchte Edith Aulhorn in einem noch ungedruckten Aufsatz über Goethes „Wahlverwandtschaften" durch das Typenpaar Vielheit und Einheit zu bestimmen suchen. Im ersten Teil der „Wahlverwandtschaften" stehen nach ihrer richtigen Beobachtung alle vier Hauptpersonen im Vordergrund und sozusagen in gleicher Beleuchtung da; im zweiten Teil bleiben während der ersten elf Kapitel Eduard und der Hauptmann im Hintergrund und werden nur gelegentlich genannt, so besonders Eduard durch Ottilie. Dafür drängen sich mehrere neue Gestalten an die Stelle der beiden. Ottilie aber beherrscht tatsächlich den Plan. E. Aulhorns und meine Beobachtungen ergänzen sich wechselseitig. Abermals bewährt sich die innere Verwandtschaft von Flächenhaftem und Vielheit, von Tiefenhaftem und Einheit. Der erste Teil des Romans hätte demnach den Formcharakter der Renaissance, der zweite nähert sich der Gestaltung des Barocks und etwa Shakespeares. Auch das Begriffspaar linear und malerisch wird von E. Aulhorn an gleicher Stelle in beachtenswerter Weise verknüpft mit rein dichterischen Gegensätzen der Formung.

Aus guten Gründen hebe ich (S. 77) hervor, wie selten Künstler sich über wechselseitige Erhellung der Künste aussprechen. Otto Ludwig ist eine Ausnahme und liebt es, dichterisches Formen durch Hinweise auf musikalische Komposition zu versinnlichen; ihm war musikalisches Schaffen früher vertraut als dichterisches. Goethe hingegen geht gern von dem Gestalten des bildenden Künstlers aus und bietet Beobachtungen, die auch für die Dichtkunst taugen. Schon sein Aufsatz „Von deutscher Baukunst" nimmt vorweg, was er später über organisches Schaffen des Dichters zu sagen hatte. Ähnlich verhält es sich mit den ersten Veröffentlichungen der theoretischen Ergebnisse Italiens, zunächst mit dem Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil". Über die Bedeutung dieser Arbeiten, die 1788 und 1789 im Teutschen Merkur erschienen, vgl. meinen Aufsatz im Jahrbuch der Goethegesellschaft 1, 40 ff. Dem Zeitalter, das sich an Winckelmann gebildet hatte, war es geläufig, von der bildenden Kunst auf die Dichtung zu schließen. Noch die Romantik vertritt diesen Brauch. Ihre Neigung zur Verschwisterung

der Künste kam hinzu. Aber Richard Wagner, der von dieser Neigung weiterging zum Gesamtkunstwerk, sagt über wechselseitige Erhellung der Künste nur wenig.

Recht ironisch redet über die „wunderliche Manier, in welcher die verschiedenen Künste ihre technische Ausdrucksweise vertauschen", Gottfried Kellers „Grüner Heinrich" (Band 3, Kap. 11, Gesammelte Werke 2, 146). Wie selbstverständlich der deutschen Romantik, aber auch für Schopenhauer es war, die Fachsprache der Musik auf andere Künste, ja noch auf Unkünstlerisches anzuwenden, beleuchtet Karl Joël, Nietzsche und die Romantik (Jena und Leipzig 1905 S. 256 f.). Ein Musterstück der musikalischen Deutung einer Dichtung ist Friedrich Schlegels Athenäumsaufsatz „Über Goethes Meister" (Jugendschriften, her. von J. Minor 2, 165 ff.).

Mit Absicht vermied ich es, auch noch die Lehre von Ottmar Rutz zur Stütze meiner Darlegungen zu machen. Gewiß offenbart sie Formbedingungen, die gemeinsam sind der Musik, der Dichtkunst und der bildenden Kunst. Allein ich meine, daß sie in der Richtung, die ich hier verfolge, nicht wesentlich neue Wege zeigt. Überdies kündigt Eduard Sievers eine Neu- und Umgestaltung der Lehre an. Es ziemt sich mithin, vorläufig seine Kundgebungen abzuwarten.

Von der Gegenüberstellung reimloser reinrhythmischer Dichtung und gereimter Dichtung, die auf Harmoniewirkungen ausgeht (S. 79 ff.), sei noch einmal zurückverwiesen auf die Bemerkungen über Schmarsows Versuch, geschichtliche Stufen der Baukunst zueinander in den Gegensatz von Strophenbau und Reihung zu bringen.

Über Georg Simmels (S. 87) aufschlußreiches Buch „Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch" (Leipzig 1916) spreche ich mich aus in der Täglichen Rundschau, Unterhaltungsbeilage vom 28. März 1917 (N. 74).